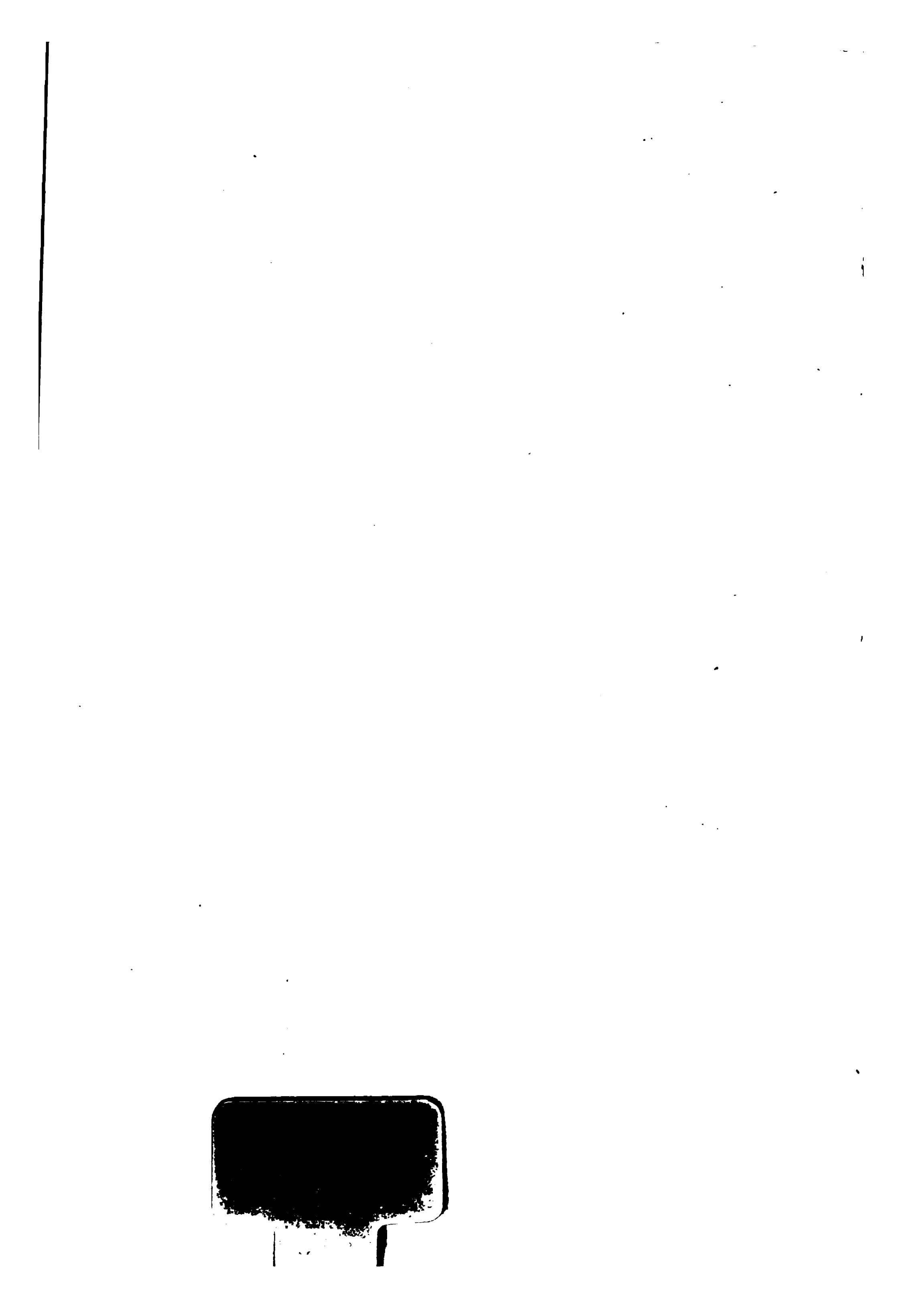
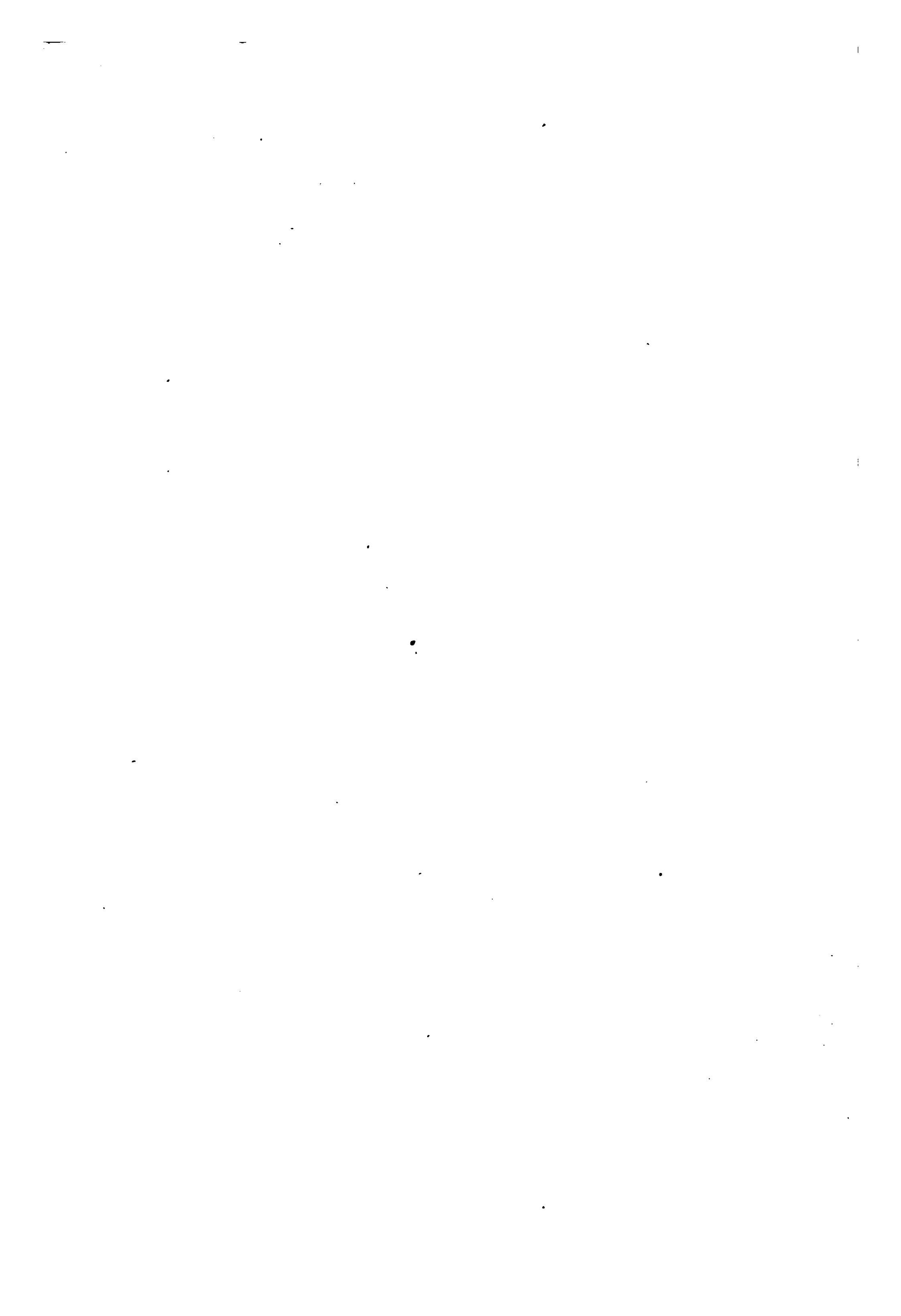






Sammlung
gemeinverständlicher
wissenschaftlicher Vorträge,
herausgegeben von
Rud. Virchow und Fr. von Holtzendorff.

XI. Serie.
(Heft 241 – 264 umfassend).

Heft 245 u. 246.

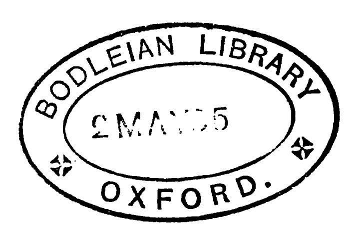
Der Dornauszieher
und
der Knabe mit der Gans.

Entwurf einer Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen.

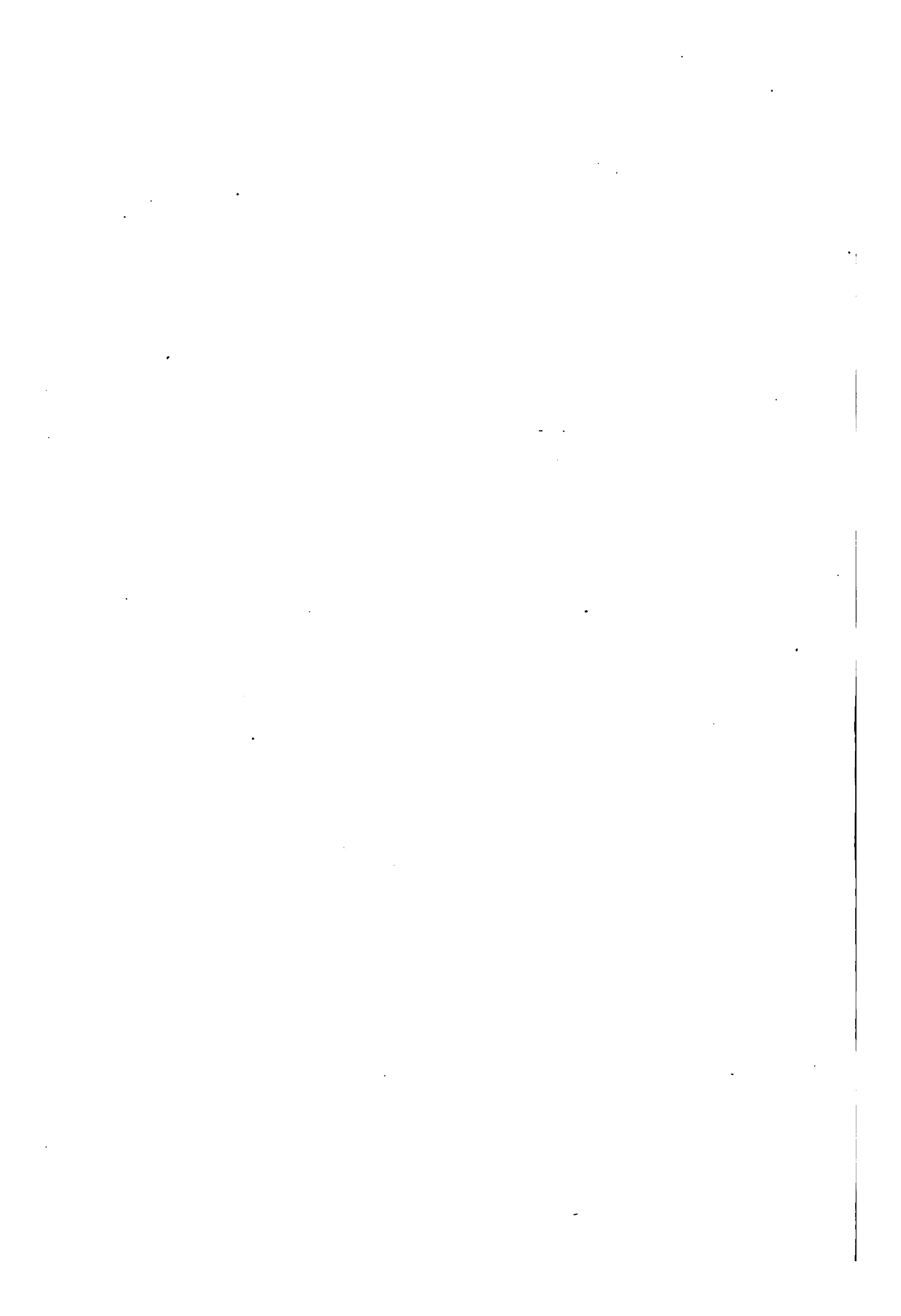
Von

Dr. Adolf Furtwängler.

Berlin SW. 1876.
Verlag von Carl Habel.
(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)
33. Wilhelm-Straße 33.


BODLEIAN LIBRARY
OXFORD.





„Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschen." Göthe.

Unter den zahlreichen Statuen, die uns das Alterthum hinterlassen hat und die jetzt, in den Museen Europas zerstreut, den Gegenstand unsrer gerechten Bewunderung bilden, sind doch nur wenige, die sich eines so gesicherten und weithin verbreiteten Ruhmes erfreuten, wie die beiden Werke, die uns im Folgenden beschäftigen sollen; ich meine, der Knabe mit der Gans, der uns leider nur in mehreren Marmorkopien erhalten ist, und der Dornauszieher, dessen bronzenes Original auf dem Capitol in Rom bewahrt wird. Beide Statuen sind jedem Laien bekannt, ja der die Gans würgende Knabe ist so in's Volk gedrungen, daß man ihn z. B. zum Schmucke moderner öffentlicher Brunnen nicht unpassend verwendet findet. Es ist diese Vorliebe unsrer Zeit auch leicht erklärlich: ein uns menschlich so nahe berührender Zug weht aus jenen Werken uns entgegen und die einfache, allgemeine Wahrheit in der Erfindung zweier an sich unbedeutender Scenen aus dem Kinderleben, jedem sofort verständlich, jedem etwas bietend — sie fesselt uns hier dauernder, allgemeiner, als es jene immer nur Wenigen vollständig faßbaren idealen Göttergestalten vermögen. Während letztere dem Nichteingeweihten immer fremdartig bleiben mögen, gelten ihm erstere längst wie liebe Verwandte.

Man dürfte nun erwarten, daß über zwei so bedeutende Werke auch die Kunstwissenschaft zu gesicherten Resultaten gelangt sein sollte und daß man über ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte griechischer Kunst im Klaren sei. Indeß, so viel einzelne, sich entgegengesetzte Ansichten geäußert worden sind, so hat man doch bisher unterlassen, die Frage im größern Zusammenhang zu behandeln und konnte deshalb nicht zu befriedigenden Schlüssen gelangen. Auch die gesonderte Betrachtung beider Werke, von der wir bei der folgenden Untersuchung natürlich ausgehen müssen, ist nicht überflüssig; ist doch sogar die Ansicht ausgesprochen worden, es könnten beide Werke von einer und derselben Künstlerhand herrühren.

Der Knabe mit der Gans, auf den wir zuerst unsre Blicke richten wollen, ist ein kecker Junge, etwa im Alter von 4 — 5 Jahren. Sein Lieblingsthier und Spielgefährte ist die Gans des Hauses. Es stand nemlich im Alterthum die Gans allgemein in hoher Achtung, sie gehörte nebst Hund, Schlange und Widder zu den unentbehrlichsten Hausthieren, man schätzte sie als das Symbol einer vollendeten Hausfrau, ja man schwor sogar bei ihr. Die Lieblingsgänse der Penelope, die sie im Traume getödtet sieht und ihre Freude, als sie des Morgens noch leben, sind gewiß Jedem aus der Odyssee erinnerlich. Natürlich spielten indeß neben den Frauen besonders auch die Kinder gern mit diesen Thieren. Auf Kunstwerken aller Art sehen wir sie daher oft so dargestellt, bald in ruhig freundlichem, bald in neckisch feindlichem Verkehre mit der Gans;[1]) denn oft ist das Thier auch eigensinnig, und so ist unsres Jungen Gans heute besonders widerspenstig, ja sie will ihm und seinen Neckereien mit Gewalt entfliehen. Er aber packt sie fest mit den Armen um den Hals und stemmt zugleich die ganze Last seines zurückge-

beugten Körpers gegen die heftig vorwärtsstrebende Kraft des Thieres. So entwickelt sich das reizendste Widerspiel der Kräfte,[2]) das zu genießen man sich so stelle, daß der Kopf des Knaben im Profil erscheint. Schon dieses rein formale Interesse an dem abgewogenen Gleichgewicht widerstrebender Kräfte bedingt einen großen Theil des Zaubers, den das Werk auf uns ausübt. Dazu kömmt aber noch das Anziehende des Inhalts. Es ist kein bloßes Spiel, dem Knaben ist es Ernst; und wie an seinem Körper jedes Glied und jeder Muskel mit Anstrengung nach Einem Ziele arbeitet, so leuchtet auch aus seinem Gesichte die entschiedenste Energie und der regste Eifer, das Thier zu bewältigen. Der Kampf ist ihm nichts Kleines, er erfüllt sein ganzes Wesen und richtig ist die Vergleichung Overbecks (Geschichte der gr. Plastik II, 126), die Sache sei ihm ebenso wichtig wie Herakles die Erwürgung des Nemeischen Löwen. — Hier liegt aber der Kernpunkt: solches Aufgebot der ganzen Energie und aller Kräfte, als gälte es das Höchste, Größte — und das um eine Gans! — Das geistige Interesse unsrer Statue besteht also in einem Contraste: die an sich unbedeutende Handlung macht sich wichtig als bedeutende Heldenthat, der große Eifer und Ernst des Knaben contrastirt mit dem geringen Interesse an sich, und in neidischer Sehnsucht rufen wir: o Glück der unschuldigen Kinder! ihr sorgt nur um euer Thier und kennt nichts Höheres, euch ist mit der Gans zu ringen — schon Heldenthat!

Wie anders tritt uns der Dornauszieher entgegen! Hier haben wir kein Kind, sondern einen Knaben im Alter von etwa zwölf Jahren vor uns. Er hat sich einen Dorn oder Splitter in den Fuß getreten, hat sich auf einen Stein gesetzt und legt nun ein Bein auf das andere, um sorgfältig die Ursache des Schmerzes zu entfernen. Mit der linken Hand hat er

den schmerzenden linken Fuß erfaßt, um die Sohle desselben aufwärts dem Gesichte entgegen zu drehen; die rechte Hand ist bereit, den Dorn selbst herauszuziehen, sobald die Stelle sicher erkannt ist. Den ganzen Oberkörper und mit ihm den Kopf neigt er aufmerksam aber ruhig und ohne jede heftige, auf Ostentation berechnete Gewaltsamkeit. Der Kopf entbehrt zwar alles weiteren psychischen Ausdrucks, aber wir verlangen auch nicht danach; denn das Ganze, die lebendige Natürlichkeit jeder Bewegung, die frische Ungezwungenheit, mit der Alles auf den Einen Zweck steuert, ist uns vollkommen genug. So bemerken wir auch nicht, daß die Natürlichkeit der Stellung mit der Verletzung eines sonst immer beobachteten künstlerischen Gesetzes erkauft ist. Indem nemlich sowohl das ganze stützende rechte Bein als der linke Fuß, das Centrum des Interesses und der Handlung, und endlich der Kopf, der geistige Mittelpunkt, von dessen scharfem Blicke die Lösung der Verwicklung, die Entdeckung und Entfernung des Dornes abhängt, indem alle diese drei Punkte, geistiger wie körperlicher Schwerpunkt, in einer Linie liegen und zwar allein auf der rechten Seite, während die linke uns gar kein Interesse bietet, ja durch die scharfe Ecke, die das heraufgenommene Bein bildet, mit der darunter befindlichen Leere unser Auge verletzt, so entstehen dadurch auffallende Verstöße gegen Symmetrie und harmonische Linienführung, wie sie in den uns erhaltenen Werken alter Kunst außerordentlich selten vorkommen. Ihre Beobachtung ist deshalb hier von ganz besonderer Wichtigkeit, was sich jedoch erst später im ganzen Umfange zeigen wird. So unläugbar jedoch diese Härte am Dornauszieher ist — denn man wende nicht ein, er sei blos für die Profilansicht von rechts gearbeitet; dies kann nicht der Fall sein, indem dadurch das den Körper bestimmende Hauptmotiv des heraufgenommenen Beines

unklar würde — so deutlich also jener Mangel zu Tage liegt, so wirkt er dennoch nicht störend auf den vollen und harmonischen Eindruck des Ganzen; ja wir achten ihn nicht und übersehen ihn, denn wir sehen nur, was der Künstler gewollt hat: den einen Moment, in dem die ganze Anlage und alles Interesse der Statue gipfelt, den klar und präcis gefaßten Moment, wie der Knabe behutsam den Dorn entfernt.

Daß zwischen unsern beiden Werken wesentliche Unterschiede existiren, ist wohl schon aus dem Vorstehenden klar geworden; um uns derselben jedoch im Einzelnen bewußt zu werden, beginnen wir mit einigen Bemerkungen über den formalen Charakter der Werke.

Im Knaben mit der Gans haben wir das Werk eines Meisters, der die Mittel der Technik vollkommen beherrscht und nach keiner Seite hin gebunden erscheint. Die naturalistische Durchbildung des kindlichen Körpers, die dennoch die Klippe der Plumpheit so glücklich überwunden hat, deutet ebenfalls auf die Zeit der vollsten Freiheit hin; denn erst da, im vierten Jahrh. v. Chr., kommen überhaupt Kinderbildungen in der statuarischen Kunst vor, während die ältere Zeit, der auch fast die ganze Vasenmalerei gefolgt ist (s. meine Schrift „Eros in der Vasenmalerei“ München 1875. S. 70), nur das Knabenalter gebildet zu haben scheint. Das älteste Beispiel eines Kindes in statuarischer Kunst ist wohl der Plutos mit der Eirene von Kephisodot, zu Anfang des vierten Jahrh., welche Gruppe wir ja in der sog. Leukothea in München besitzen. Von demselben Meister war Dionysos als Kind von Hermes gewartet; es folgen dann Xenophons Plutos und des Euphranor, sowie des Skopas Leto mit Artemis und Apoll als Kindern, endlich ein Dionysoskind

von Praxiteles.[3]) Erst durch diese göttlichen Kinder geht der Weg zu unserm menschlichen.

Die vollste Freiheit zeigt ferner die Haarbehandlung unsrer Statue; ja der im Eifer in die Stirne gefallene Wisch Haare, der ganz gewiß nicht, wie Overbeck zu glauben scheint,[4]) ein Zusatz des Marmorkopisten ist, sondern vielmehr im Bronzeoriginale sehr fein ciselirt gewesen sein wird, dieser zufällig momentane, naturalistische Zug läßt uns jene Lysippische Reform der Haarbehandlung, die nach dem Zufällig-Wirklichen strebte, als bereits vorangegangen vorauszusetzen.

Davon finden wir nun im Dornauszieher das gerade Gegentheil: das Haar ist ein Muster strenger Stilisirung; in regelmäßig sich aneinanderreihenden Locken umgibt es eng anliegend den wohlgebauten Schädel, von einem Zuge beherrscht, ein systematisch geordnetes Ganzes bildend, das keine Spur jener naturalistisch zufälligen Motive zulassen kann; kurz es ist das Haar einer kaum aus den Fesseln des Archaismus befreiten Zeit mit streng idealer Naturauffassung. — Mit dieser älteren Zeit stimmt aber auch, wie wir sahen, das gewählte Alter sowohl, als jene Härte der Composition trefflich überein.

Nicht geringer als diese formalen Unterschiede unsrer beiden Statuen sind aber diejenigen in der geistigen Auffassung. Während wir nämlich beim Knaben mit der Gans das Interesse in einem Contraste bestehend fanden, so kann beim Dornauszieher von etwas Derartigem nicht die Rede sein; hier fesselt uns vielmehr Nichts als die unbefangne, vollkommne Darstellung eines gewöhnlichen Vorgangs in all seiner Einfachheit, der Natur abgelauscht und frei von jeglicher Nebenbeziehung. Ist doch die Handlung so einfach und gewöhnlich; einem Jeden von uns kann

täglich dasselbe begegnen, wenn er barfuß geht, wie es ja die Alten oft, und zwar auch außer dem Hause, thaten.

Ganz anders ist es mit unserm Heldenknaben, der mit der Gans ringt; denn das kann nur ein Kind thun und nur ihm kann dies ein so wichtiges Ereigniß werden.

So ist denn das gewählte Alter für den ganzen Charakter der beiden Werke von größter Wichtigkeit; denn hier bei dem Kinde faßt uns eine Sehnsucht nach dem glücklich unschuldigen Kindesalter, dort bei dem erwachsenen Knaben mischt sich Nichts derart in den reinen Genuß der Darstellung einer Alltagshandlung, der Darstellung frei von allen Nebenbezügen.

Nachdem wir uns so, ausschließlich durch Betrachtung der Kunstwerke selbst, die wesentlichen Unterschiede der beiden Statuen klar gemacht haben, kann für uns kein Zweifel mehr obwalten, daß beide nicht nur nicht etwa von derselben Künstlerhand sein können, sondern ganz verschiedenen Zeiten, ganz verschiedenen Cultur- und Kunstzuständen angehören müssen. Es gilt demnach jetzt durch Herbeiziehung äußerer Daten die historische Stellung unsrer beiden Werke genauer zu bestimmen.

Glücklicherweise haben wir hiefür wenigstens Einen festen Halt, indem der Knabe mit der Gans allgemein und mit Recht identifizirt wird mit einem von Plinius als infans anserem strangulans bezeichneten Werke des Boëthos. Zwar ist die Zeit dieses Künstlers nicht sicher und genau zu bestimmen, doch dürfen wir ihn mit aller Wahrscheinlichkeit in den Anfang der Diadochenperiode setzen.[5])

Leider fehlt uns jede äußere Angabe, um auch den Dornauszieher einer bestimmten Zeit und Schule zuzuweisen. Es bleibt daher nur ein Weg, um die oben entwickelten Unterschiede

unsrer beiden Werke historisch zu begreifen und zu würdigen, nur der Weg, daß wir uns von der ganzen Geschichte desjenigen Kunstzweiges, dem unsere Statuen angehören, nemlich der Genrebildnerei bei den Alten, einen Ueberblick zu verschaffen suchen.

Leider ist diese Aufgabe deshalb keineswegs leicht, weil so gut wie gar keine Vorarbeiten dazu existiren. Obwohl nemlich das antike Genre früher eine viel erörterte Streitfrage war, so dachte doch Niemand daran, die Sache historisch zu fassen, indem man meist der alten Kunst das Genre überhaupt absprechen zu müssen glaubte; und auch Stephani, der mit Recht bemerkt, daß man dabei fälschlich naturalistische Behandlung als dem Genre wesentlich betrachtet habe, behauptet nur im Allgemeinen von der alten Kunst, daß sie sich ebenso fleißig, wie die moderne, mit dem Genre beschäftigt habe, nur in idealistischer Weise.[6]) Dagegen hatte Otto Jahn schon früher (Berichte der sächsischen Gesellsch. d. Wiss. 1848, 41 ff.) es versucht, die Frage historisch zu nehmen, indem er namentlich auf die Bedeutung des großen Wendepunktes in der Alexandrinischen Zeit hinwies; doch waren seine Anschauungen, wenn auch in einigen Hauptpunkten richtig, doch mehr geahnt, als auf Thatsachen begründet, wie er denn fälschlich der voralexandrinischen Zeit das Genre ganz absprach. — Es ist daher vor Allem unsere Aufgabe, die wichtigsten uns durch die Literatur, wie die Monumente überlieferten Thatsachen zusammenzustellen, um so zur historischen Würdigung unsrer beiden Statuen befähigt zu werden.

Unter Genre in dem weitern, hier anzuwendenden Sinne verstehen wir alle diejenigen Stoffe, die, im Gegensatze zu den mythischen und historischen, eine beliebige, tägliche, gewöhnliche,

namenlose Einzelhandlung zum Repräsentanten ihrer ganzen Gattung erheben. Es sind daher alle Darstellungen herbeizuziehen, die nicht durch Namen bestimmte Individuen vorführen. Aber auch unter diesen Repräsentanten einer Gattung muß man scheiden zwischen den lediglich ihrer selbst wegen gearbeiteten Werken, die dem strengern Begriff des Genres entsprechen, und den durch äußere Bezüge enger bestimmten Darstellungen. Freilich ist diese Scheidung, namentlich in der alten Kunst, oft schwankend und ungewiß. Zur Verdeutlichung des Unterschiedes selbst diene folgendes Beispiel. Gesetzt man wolle heutzutage das Andenken eines besonders glänzenden Wettrennens verewigen, indem man die Gruppe eines rennenden Pferdes und eines daraufsitzenden Jockey's als Denkmal setzte, so würden wir dies Werk, das schon durch seine Inschrift die bestimmte Beziehung auf das stattgehabte Rennen kund gäbe, gewiß nicht dem eigentlichen strengen Genre zurechnen, so wenig als z. B. den Luzerner Löwen. Anders aber, wenn etwa ein Künstler aus eigenem Antriebe sich die Aufgabe stellte, die heftigste Bewegung eines Rennpferdes und das geschickte, aber von Hoffnung und Furcht aufgeregte Wesen eines Jockey's in einer Gruppe darzustellen — letzteres würde sicher ein Genrestück sein, so wenig es von ersterem sonst differiren möchte.

Doch gehen wir nun zunächst zurück in jene ersten Zeiten griechischer Kunstübung, so finden wir gerade in dieser ältesten, noch wesentlich von Asien her beeinflußten dekorativen Kunst nicht nur ein Ueberwiegen, sondern eine fast ausschließliche Herrschaft des Genres.

Nachdem der erste künstlerische Trieb im reinen Ornamente seinen Ausdruck gefunden, wagte man sich in der Darstellung

lebender Wesen zuerst an die den Menschen täglich umgebenden, bekannten Hausthiere, die sein liebes Besitzthum waren. Die weitere Stufe der ersten Menschen-Darstellung vergegenwärtigen uns einige uralte Athenische Vasen in der ursprünglichsten, kindlichsten Zeichnung (abg. in den Monum. dell' Instituto Bd. IX, t. 39 ff.). Gegenstand ist, der Bestimmung der Vasen für Gräber entsprechend, die Klage um den Todten und das darauffolgende Fest, Tanz und Wettfahren. Der Stoff ist also aus der Wirklichkeit genommen; aber die gewählten Momente sind die allgemein bedeutenden, bei jeder Todtenfeier wiederkehrenden, nicht zufällig einzelne. Schon hier also tritt der ideale Grundzug der hellenischen Kunst hervor: aus dem Wesen der Todtenfeier sucht man ein allgemein gültiges Schema derselben zu gestalten.

Der steigende Einfluß Asiens macht dann die wilden Raubthiere und ihre Kämpfe zu dem beliebtesten Gegenstande der Dekoration für Vasen und namentlich für die Waffen, wie wir aus Homer sehen, der uns ein treues Bild jener Kunstzeit liefert. Daneben kommen aber auch Menschen, und zwar Männerkämpfe vor, wie dies z. B. auf dem Wehrgehenk des Herakles der Fall war (Odyss. 11, 609 ff.). Weitaus am interessantesten ist aber die berühmte Beschreibung des Schildes des Achilleus. Auch hier findet sich noch gar nichts Mythisches, es sind lauter Bilder aus dem täglichen Leben: so zunächst im zweiten Kreise — der erste stellte Himmel und Erde dar — der Gegensatz einer friedlichen Stadt in Hochzeit, Spiel und Rechtsstreit, und einer kriegerischen in Belagerung, Hinterhalt und Ueberfall. Im dritten einerseits Pflüger, Schnitter und Erntefest, andrerseits Weinlese und eine friedliche, wie eine von Löwen angefallene Heerde. Tanz und Spiel im vierten Kreise schließt die unruhigen Gegen-

säße harmonisch ab. So springt uns aus der Zusammenordnung dieser Darstellungen ein allgemein poetischer Gedanke entgegen: es ist das Menschenleben dargestellt in Freud und Leid, in Ruhe und Arbeit, in Friede und Krieg. Aber dieser Gedanke entspringt nicht aus der Art der Darstellung selbst; denn diese zeigt nur in aller Unmittelbarkeit und naiven Freude an sich selbst den wesentlichen Charakter jeder Handlung, wie denn Homer selbst einen leitenden Gedanken nicht bemerkt hat — dieser entsteht erst durch die Gegenüberstellung des Einzelnen und die Zusammenordnung im Raume. Anders werden wir es in der späteren schon sinkenden Kunst finden, wo der Gedanke die Darstellungsweise selbst gleichsam infiltrirt.

Die ausschließliche Herrschaft des Genres in dieser Zeit[7]) erklärt sich nur eben durch jenen idealen Zug, durch den sich Griechisches von Barbarischem gleich von Anfang an so scharf unterscheidet. Boten z. B. die Assyrischen Reliefs, die der Homerischen Kunst Vorbild waren, die Scene der Belagerung einer bestimmten Stadt chronikenartig gefaßt, so konnte der Grieche, der dem Historischen, sobald er es nicht unter einem idealen Gesichtspunkte fassen konnte, immer abgeneigt war und blieb, hierin nicht folgen, er machte das Genrebild einer belagerten Stadt daraus, womit er durch Gegenüberstellung einer friedlichen einen allgemeinen poetischen Gedanken gewann. Doch diese Art des Genres durfte und konnte nur eine Vorstufe sein zu Höherem, die Vorstufe zum Mythischen; denn dahin zielte ja jenes ideale Streben des Griechen, das die chronikenartige Darstellung seiner Vorbilder abwarf, um das Allgemeingültige, Wesentliche zum Ausdrucke zu bringen; dies bot aber der Mythus in reichlichster Fülle, der den allgemein und ewig geltenden Typus für alles menschliche Wesen und Handeln enthielt. Man könnte daher

fragen, warum der Grieche sich nicht gleich von Anfang auf den Mythus warf. Allein dieser Sprung von der realistischen Darstellung einzelner Fakta in den orientalischen Vorbildern zum idealen Mythus wäre zu groß gewesen und würde aller historischen Entwicklung widersprechen. Erst mußten statt der historischen Schlachten allgemein Männerkämpfe, und statt eines bestimmten Siegesfestes allgemein Tanzende und Feiernde gesetzt werden, ehe man etwa Troische Kämpfe und Apoll mit seinem Musenchor an jener Stelle treten lassen konnte. — Wie uns die griechische Kunst überall ein ewiges Muster streng naturgemäßer Entwicklung ist, und wie namentlich in der archaischen Periode kein Schritt vorwärts gethan wird, ohne durch das Vorhergehende gründlichst motivirt und vorbereitet zu sein, so haben wir auch hier gleich am Eingang griechischer Kunst ein schlagendes Beispiel jener Erfahrung: sollte sie nicht durch verfrühte Darstellung des Mythischen in phantastische Ungeheuerlichkeit verfallen, wie so manche Barbarenkunst, sollten jene wegen ihrer so menschlichen Fassung ewig bewunderten Bilder griechischen Mythus' entstehen, so mußte erst diese Vorstufe des Genres vorausgehen; hier mußten am allgemein Menschlichen die Typen ausgebildet werden, nach denen das Mythische sich dann gestaltete.

Doch bricht sich letzteres allmälig Bahn; anfangs zwar noch schüchtern und nur in beschränktem Maße auftretend, wie an dem von Hesiod beschriebenen Schilde des Herakles: zu den vom Schilde des Achilleus bekannten allgemeinen Darstellungen treten hier zuerst mythische Kämpfe und zwar die der Kentauren und Lapithen; dazu im gewohnten Gegensatze der friedliche Chor des Apoll mit seinen Musen; auch der Wettlauf wird durch eine mythische Scene ersetzt, indem man Perseus darstellt, wie er, von den Gorgonen verfolgt, über das Meer hin flieht.

Den steigenden Einfluß des Mythischen können wir noch an den ältesten Vasen beobachten; sie bieten zugleich den besten Beleg dafür, daß der allgemein menschliche Typus immer die Grundlage war. So kämpfen z. B. auf einer Vase aus Kameiros (Verh. der Philologenvers. 1864) zwei Männer über einen Todten — das beliebteste und häufigste Schema des Kampfes; doch zur Erhöhung des Reizes dieser ganz allgemeinen Darstellung sind die Namen Menelaos, Hektor und Euphorbos beigeschrieben, die der Künstler in einer, freilich etwas ungenauen, Reminiscenz an Homer hinzugefügt zu haben scheint. Die Namen zeugen hier nur von dem allmälig erwachenden Bedürfniß nach mythologischer Individualisirung; denn vorerst verzichtet man noch auf alle Einzelcharakteristik, man gibt das allgemeine Schema und fügt frei gewählte Inschriften als Zuthat, die die Darstellung nicht beeinflußt, hinzu. Solcher Art sind auch die ältesten Korinthischen Vasen; da finden wir z. B. (Archäol. Zeitg. 1864 t. 184) zwei Reiterzüge sich gegeneinander bewegen und die Inschriften bezeichnen einerseits Achill, Patroklos, Nestor u. A., andrerseits Hektor und Memnon — keine bestimmte mythische Handlung, sondern nur nach einem allgemeinen Gedanken die Hauptthelden des Troischen Kriegs einander gegenübergestellt. Ein treffendes Beispiel, wie weit die Herrschaft des allgemein Typischen über das speziell Mythische geht, bietet eine andre Vase mit Troischen Kämpfen (Annali dell' Inst. 1862 tav. B.), wo Phönix, in der Poesie ein Greis, hier als Knappe des Achill auch wirklich als Knabe gebildet ist. Hier sieht man zugleich deutlich, wie unabhängig die Kunst gleich von Anfang der Poesie gegenübertritt: sie schafft sich erst eigene künstlerische Typen und diesen muß sich die Ueberlieferung fügen. — Aber wie wenig in dieser Zeit das Mythische noch

zur Herrschaft gelangt war, zeigt die berühmte Dodwell-Vase;[8]) denn hier sind zwar den Theilnehmern einer Eberjagd Namen beigeschrieben, aber nicht die einer bestimmten, uns bekannten mythischen Jagd. Daneben ist eine interessante Abschiedsscene: dem Jüngling Dorimachos (d. h. Speerkämpfer) legt eine Frau Alka (Kraft) die Hand auf's Haupt. So sehr ist in dieser Periode noch der allgemeine Gedankeninhalt vorwiegend vor mythischer Bestimmtheit.

Dennoch entwickelt sich die Darstellung der Sage rüstig an der Hand jener Typen; wie man denn z. B. die Kalydonische Eberjagd nicht anders darstellt, als die des täglichen Lebens. Endlich im Laufe des 6. Jahrhunderts eröffnete sich der volle Strom mythischer Darstellung mit erstaunlichem Reichthum in den beiden berühmten, leider nur durch Beschreibung bekannten Werken, dem Kypseloskasten und dem Throne des Amykläischen Apollo; die erhaltene sog. François-Vase, wenn auch etwas jünger, schließt sich ihnen würdig an. Hier haben wir denn nur Mythen, reilich zunächst noch nicht überall in voller, individueller Bestimmtheit, vielmehr sind die Beischriften noch wesentlich und nothwendig. Doch das Streben der Folgezeit ist nun, das individuelle Wesen jeder Sage mit möglichster Bestimmtheit darzustellen, so daß sie aus sich selbst klar ist.

Bevor wir diese erste Periode verlassen, muß darauf hingewiesen werden, daß die besprochenen Werke lediglich der dekorativen Kunst angehören, daß wir somit in einen völlig neuen Kreis treten, wenn wir im Folgenden zunächst das aus der monumentalen Kunst Ueberlieferte betrachten.

Um die historische Entwicklung des Genres weiter verfolgen zu können, sind wir wesentlich auf die Nachrichten der Schrift-

steller über die Künstler und ihre Werke angewiesen; hieraus erwächst aber eine große Schwierigkeit; denn jene Nachrichten lassen in den meisten Fällen gerade darüber Zweifel übrig, ob ein Werk als Genrestück zu fassen sei, oder nicht. Diesem Umstande ist es wesentlich zuzuschreiben, daß die bisherigen Ansichten über das antike Genre so unklar und schwankend waren; und daher kommt es, daß z. B. ein großer Theil der von Overbeck in seiner Geschichte der Plastik unter die Rubrik des Genres gezogenen Werke als nicht hierher gehörig abgewiesen werden muß. Es ist nemlich hier vor Allem ein leider nicht immer genügend beobachteter Grundsatz im Auge zu behalten: wie bei der Behandlung eines Kunstwerkes zuerst die besondere Gattung und Art desselben in Erwägung gezogen werden muß, so hat man auch bei literarischen Nachrichten auf die besondere Art und Individualität des überliefernden Autors zu sehen. Unsere beiden Hauptschriftsteller für die Kunstgeschichte sind aber Pausanias und Plinius. Während nun ersterer, unser exakter und bewährter Führer durch Griechenland, Alles aus eigener Anschauung beschreibt, und während das rein sachliche, namentlich religiöse Interesse bei ihm das künstlerische weit überwiegt, so daß er in seiner Beschreibung fast nur die öffentlichen und religiösen Monumente berücksichtigt, wo ihm eben der mythologisch interessante Name die Hauptsache war: so ist bei Plinius das Verhältniß überall umgekehrt; er ist ein Römer und Compilator im größten Maßstabe, der in sein ungeheures, aus 2000 Bänden excerpirtes naturgeschichtliches Werk bei Gelegenheit der Metalle, Erden und Steine auch kunstgeschichtliche Notizen einfügt, indem er die verschiedenen Künstler mit ihren bedeutendsten Werken nach seinen Quellen angibt. Schon daraus dürfen wir abnehmen, daß uns Pausanias in Bezug auf die Geschichte des

Genres ein viel treuerer Gewährsmann sein wird, als Plinius; denn wo ein Name oder eine bestimmte Beziehung, deren Fehlen oder Vorhandensein ja ein Werk dem Kreise des Genres zuweist oder abspricht, zu seiner Zeit noch bekannt war, da wird er gewiß nicht verfehlt haben, sie anzugeben; andrerseits freilich konnte er bei seinen Prinzipien gerade auf das Genre sehr wenig Rücksicht nehmen. Dagegen finden wir bei Plinius eine große Menge von Kunstwerken unter allgemeiner genereller Bezeichnung des Gegenstandes angeführt und man hat sie meist auch wirklich alle für Genrestücke gehalten. Allein wir werden hierin sehr vorsichtig sein müssen; denn nicht nur Plinius selbst, sondern auch seine mit Wahrscheinlichkeit vorauszusetzenden Hauptquellen der Künstlernachrichten, wie Varro, Cornelius Nepos und Pasiteles lebten in einer, man möchte sagen, kosmopolitischen Zeit, wo die Kunstwerke aller Gegenden und aller Perioden in der weltbeherrschenden Roma zusammenströmten, und wo natürlich das historische und künstlerische Interesse das gegenständliche weit überwog; losgerissen aus dem ursprünglichen localen Zusammenhang sammelten sich die Werke in Rom und die berühmtesten schmückten in zahlreichen Copien die Villen der Reichen. Dazu kömmt, daß Plinius' Nachrichten ursprünglich zum weitaus größten Theil nicht auf periegetische, sondern auf historisch theoretische Werke der Künstler selbst zurückgehen. Diesen Künstlern nun, die seit der Alexandrinischen Zeit mit Eifer die kunsthistorischen Studien selbst aufnahmen, lag natürlich Alles am Formalen des Kunstwerks, viel weniger an der Bedeutung und den bestimmten Beziehungen. So bildete sich denn für die Hauptwerke allmälig eine Terminologie heraus, die in Gestalt fester Beinamen das künstlerische Motiv des Werks bezeichnete, und diese ging in Pli-

nius Werk über; so finden wir hier z. B. von Praxiteles einen Satyr „periboëtos“, einen Apollo „sauroctonos“, die Glykera von Pausias als „stephanoplocos“, d. h. Kränzeflechterin, einen Satyr des Antiphilos als „aposcopeuon“, d. h. als spähend bezeichnet u. s. f. Von hier war es aber nur ein kleiner Schritt dazu, nur jene das Motiv bezeichnenden Beinamen anzugeben, wie uns denn z. B. Plinius den Philoktet des Pythagoras nur als einen Hinkenden (claudicans) aufzählt oder uns von einem symplegma nobile redet (36, 24), d. h. einer Gruppe engverschlungener Personen, ohne uns über den Inhalt auch nur eine Andeutung zu geben; denn der in der Kunstsprache offenbar technische Ausdruck bezeichnet nur das Motiv und Nichts vom Gegenstande. Konnte man sich damit bei mythologischen Werken begnügen, mit um wie viel größerem Rechte durfte man es da nicht bei den Porträtstatuen thun? Denn diese konnten ja, wenn sie nicht gerade berühmte Persönlichkeiten darstellten, gegenständlich kein allgemeineres Interesse erwecken. Dagegen waren, bei der großen Ausdehnung der Porträtbildnerei im Alterthum, künstlerisch sehr bedeutende Werke zahlreich darunter, die sogar durch Kopien verbreitet wurden. Was war also natürlicher, als daß man diese blos nach dem künstlerischen Motive benannte und zu rubriziren suchte? Dies thaten gewiß schon die älteren Kunstschriftsteller, aber sehr häufig auch Plinius selbst; wie gang und gäbe gerade ihm dieser Gebrauch ist, zeigt z. B. eine Stelle (35, 28), wo er den Gegenstand eines Bildes des Malers Philochares allgemein als einen Greis mit seinem Sohne angibt und bis ins Detail beschreibt, rein zufällig aber gleich darauf auch die Namen der Beiden nennt. Ein anderes Beispiel, sehr geeignet uns vor den Allgemeinbenennungen des Plinius zu warnen, ist das folgende, in dem es sich sogar um ein

sehr berühmtes Portrait handelt: 35, 27 führt er den Gegenstand eines Bildes an als belli facies et triumphus. Man könnte danach an eine allgemeine allegorische Darstellung des triumphus denken. Anders belehrt uns § 93: es war triumphans Alexander in curru dargestellt und zwar von Apelles. Dort, wo es Plinius nur darauf ankam, zu zeigen, daß auch August öffentlich Gemälde aufgestellt, gibt er das Bild ganz kurz an, indem er nicht nur den Künstlernamen, sondern auch den Gegenstand selbst verschweigt und nur die Rubrik, das Genre dem er angehört, nennt. — Da die Quellen des Plinius wohl meistens bei den einzeln aufgeführten Porträts zugleich den Namen und die Rubrik, den Stand anführten, so findet sich dies bei Plinius auch noch öfter, sogar bei ganz unbedeutenden Persönlichkeiten; so werden genannt 35, 147 der Gaukler Theodorus und der Tänzer Alcisthenes, 35, 136 Lecythion, der Einüber oder Lehrmeister der Behendigkeit[9]), 34, 57 der (Sklaven-)Händler Lyciscus, 34, 59 der Stadienläufer Astylos, 68 der Fünfkämpfer Spintharus, 77 der Ringer Pythodemus. Es erhellt hieraus, wie leicht Plinius in solchen Fällen den Namen als das Unwesentlichere weglassen konnte; und das that er auch in sehr vielen Fällen. 35, 134 zum Beispiel können wir aus andern Quellen als sehr wahrscheinlich nachweisen, daß der allgemein angegebene „phylarchus“ des Athenion ein gewisser Reiteroberst Olympiodor war. — Ist Plinius also gewiß selbst sehr oft Schuld, daß wir nur das Genre und die Rubrik, nicht die Persönlichkeit selbst kennen, so fand sich doch auch oft schon in seinen Quellen der individuelle Name nicht mehr vor. Besonders scheint letzteres bei einigen in Rom befindlichen Werken der Fall gewesen zu sein; so die signa palliata und der nackte Coloß des Phidias (34, 54), von dem Samier Pythagoras sieben nackte Statuen und die

eines Greises (34, 60)[10]), von Polygnot ferner ein Gemälde, an dem man (in Rom) zweifelte, ob ein Hinauf- oder ein Herabsteigender dargestellt war; endlich von Aristides der Tragöde mit dem Knaben und der Greis der einen Knaben in der Leier unterweist, alle in Rom. Einmal (34, 87) fügt Plinius bei der Statue eines Redenden ausdrücklich hinzu: „persona in incerto est." Ebenso gehören die allgemeinen Bezeichnungen ganzer Klassen von Statuen (bei Gemälden kommt dies nicht vor) schon den Quellen des Plinius an. Näher kann indeß hier nicht auf diese Erscheinungen eingegangen werden und ich begnüge mich jene Rubriken, unter denen nach den eben entwickelten Prinzipien unbedeutendere Porträtstatuen resümirt zu erkennen sind, kurz anzugeben.

Es sind vor Allem die Athleten, deren allgemeine Anführung bei Plinius keineswegs auf Genrebilder zu beziehen ist. Oder ist es nicht ein schlagendes Zeugniß für unsre Ansicht, daß, während uns Plinius, mit Ausnahme weniger Fälle, immer nur das künstlerische Motiv, nicht den Namen des Athleten nennt, daß Pausanias dagegen nie blos das Motiv angibt und also von dieser ganzen angeblichen Rubrik des „athletischen Genres" Nichts weiß[11]), sondern immer einen bestimmten Namen nennt? Um nur ein Beispiel zu wählen, ist es nicht auffallend, daß uns Pausanias von dem Künstler Daippos mehrere Athletenstatuen mit Namen nennt, Plinius aber nur einen „perixyomenos", d. h. einen sich Abschabenden? — Es ist nun bekannt, wie viele Statuen siegender Athleten die Künstler namentlich an die Orte der großen Festspiele und besonders nach Olympia zu fertigen hatten. Diese stellten zwar einen bestimmten Athleten dar, aber in der Regel nicht mit seinen Portraitzügen; wenigstens durfte in Olympia erst wer dreimal gesiegt

hatte eine ikonische Statue haben. Diese Werke waren eine Hauptaufgabe für die berühmtesten Künstler; als Motiv wählte man entweder einen Moment des Kampfes selbst, in dem der Betreffende gesiegt hatte,[12]) so z. B. der bekannte Diskuswerfer des Myron. Oder man stellte die Vorbereitungen und Folgen des Kampfes dar, wie z. B. das Einsalben und das Abschaben des Staubes und Oeles, das Umlegen der Siegerbinde u. Ae. Die berühmtesten unter diesen Werken wurden in spätrer Zeit natürlich kopirt. Plinius selbst (35, 5) bezeugt uns den starken Verbrauch von Athletenstatuen im kaiserlichen Rom für die Palästren und Ringplätze der Reichen; wie sich in jener Zeit von selbst versteht, waren dies (signa externorum artificum heißen sie § 6) keine neuen Originalwerke, sondern Kopien der alten, manchmal auch diese selbst. Die einstigen Namen derselben gingen natürlich bald verloren und allgemein benannte man sie blos nach dem Motiv. Wir müssen demnach diese z. B. von Overbeck (Geschichte der gr. Plastik I[2] 344) für frei gewählte „Situationsbilder" gehaltenen Werke[13]), die Plinius als Rubrik mit „pyctae, athletae, luctatores," als Einzelwerke mit „discobolus, doryphorus, luctator, pentathlus, diadumenus, destringens se, peri-, apoxyomenus, talo incessens" u. ä. bezeichnet, sämmtlich von der Genrebildnerei ausschließen. Nicht als ob es im Alterthume überhaupt gar kein athletisches Genre gegeben habe, denn Werke wie z. B. die Florentiner Ringergruppe gehören offenbar dahin; vor der spätern hellenistischer Zeit findet es sich aber schwerlich; das Streben, die künstlerische Bravour zu zeigen, führte zu solchen Aufgaben, denen auch z. B. der sog. Borghesische Fechter anzureihen sein wird. Für das bei Plinius aus der besten Zeit Erwähnte bleibt Obiges durchaus bestehen.

Nicht anders verhält es sich mit den bei Plinius unter dem

Titel „philosophi“ resümirten Statuen, die ungefähr seit Ol. 90 von vielen Künstlern gebildet wurden. Wir haben uns darunter wahrscheinlich nicht blos Philosophen und Gelehrte, sondern auch Redner und Dichter zu denken[14]), die seit dem vierten Jahrh. sehr häufig durch Statuen geehrt wurden; ja es mag vielleicht nur ein gewisser Typus vollbekleideter Gewandstatuen gemeint sein, im Gegensatze zu den folgenden Rubriken.

Dies sind nemlich „Bewaffnete, Jäger und Opfernde“. Auch sie wurden für „Gattungsbilder“ erklärt (z. B. von Overbeck Plastik II, 61), ohne daß man sich eine klare Vorstellung davon zu machen wußte. Ich halte auch sie, die übrigens von zahlreichen Künstlern genannt werden, nach obigen Analogien für bestimmte, immer wiederkehrende, besonders beliebte Porträtmotive. Daß die Vornehmen sich gerne als Jäger bilden ließen (seit Ende vierten Jahrh.), dürfen wir daraus schließen, daß sich Alexander sowohl von Lysipp[15]) und Leochares, als wahrscheinlich von Euthykrates[16]) auf der Jagd darstellen ließ, und daß Ptolemäus von Antiphilos jagend gemalt wurde. Ferner sind uns die späteren Grab- und Sarkophagreliefs, wo der Todte so oft jagend dargestellt wird[17]), ein sicher B eleg für die Beliebtheit dieses Motivs. Sehr belehrend ist endlich auch eine Stelle des Pausanias (6, 15, 7), wo er die Statue eines unbekannten Mannes (*ἀνὴρ ὅστις δὴ*) anführt, als im Typus eines Jagenden dargestellt: es ist eben ein solcher „venator“ des Plinius, den Pausanias ganz deutlich für ein unbekanntes Porträt hält. — Die „Bewaffneten“ sind natürlich Kriegsleute und Feldherrn, die man in kriegerischer Tracht zu bilden gewohnt war. — Die „Opfernden“ endlich sind als Priester zu denken, denen man sehr oft Statuen setzte. Mehr als zufällig ist doch das Zusammentreffen, daß z. B. Pythokritos, von dem

Plinius solche Opfernde erwähnt, uns durch eine Inschrift als Künstler einer Priesterporträtstatue bekannt ist[18]).

So bleiben nur noch die verschiedenen Rubriken von Frauen bei Plinius zu beseitigen. Genannt werden „edle" Frauen, d. h. vornehme oder berühmte, also sicher Porträts; ferner „betende und opfernde und verehrende,"[19]) auch „weinende" und endlich „alte" Frauen. Zweimal (von Phidias[20]) und Euphranor) wird eine cliduchos genannt, d. h. eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel — ganz gewiß kein Gegenstand für eine „genreartige Darstellung" (Overbeck Plastik II, 83), sondern sicherlich Porträt. Durch sie kommen wir auch den andern auf die Spur, denn auch diese scheinen meist Priesterinnen dargestellt zu haben. Letztere erhielten sehr oft Ehrenstatuen und meist waren sie alt, im treuen Dienste ergraut — daher die alten Frauen (anus) bei Plinius. Eine solche war z. B. die Lysimache von Demetrios, die 64 Jahre der Athena gedient und deren Statue daher vor dem Erechtheion in Athen stand. Ja, es läßt sich nachweisen, daß der für Priesterinnen in der alten Kunst durchaus herrschende Typus der alter Frauen war (s. Annali dell' Inst. 1872, 125); ferner daß man niemals vornehme Frauen[21]) alt darstellte, denn dies geschah nur bei Dienerinnen, Ammen und — Priesterinnen. Es bleiben also als „anus", da profanen Dienerinnen schwerlich Statuen gesetzt wurden, nur die Priesterinnen übrig. Ebenso erklären sich die bei Plinius genannten Motive des Opferns und Betens und Verehrens am besten bei der Annahme von Priesterinnen; übrigens stellte man auch mitunter profane Frauen opfernd dar, wie des Alkibiades Mutter Demarate von Nikeratos (Plin. 34, 88) schließen läßt (wenn diese nicht selbst Priesterin war). — Endlich die „weinenden Matronen" des Sthennis (34, 90), die man bisher auch meist für

eine von den Künstlern gar klassenweise fabricirte Art von Genrebildern gehalten hat, ohne die Ungeheuerlichkeit dieser Annahme zu bedenken, sind nur als Porträts älterer Frauen mit einem diesen eigenen Zuge der Wehmuth und dem entsprechender äußerer Haltung zu denken.[22]) — Die von Plinius genannten Rubriken entsprechen also ganz den verschiedenen Ständen, die vorzugsweise durch Porträtstatuen geehrt wurden. Es sind zunächst die höheren Militärs (armati), dann die reichen Privaten, die den Jagdsport lieben (venatores), endlich die Priester (sacrificantes). Dazu kommen die Athleten und die Denker und Dichter (philosophi), deren künstlerische Motive zu verschieden waren, als daß man die Rubrik danach hätte benennen können. Von den Frauen wird, neben den sonst durch Rang u. dgl. hervorragenden (nobiles), namentlich der Stand der Priesterinnen berücksichtigt, der in der Regel einzige, in dem die griechische Frau der Oeffentlichkeit und somit öffentlicher Ehren theilhaftig war; daneben scheinen vereinzelt noch Motive von Grabmonumenten für Frauen (flentes matronae, adornantes se feminae? s. Anm. 39) genannt zu werden.

Diese neuen Thatsachen für die Geschichte der antiken Porträt-Bildnerei stimmen mit dem bisher bekannten Charakter des griechischen Porträts durchaus überein: im Gegensatze zu den römischen, die nur allgemeine Schemata mit einem beliebigen Porträtkopfe bieten, suchen die griechischen Porträts immer schon in der ganzen Gestalt, dem gesammten Motive eine bestimmte Individualität oder wenigstens einen bestimmten Stand und seine Beschäftigungsart zu charakterisiren.[23]) Man denke an die erhaltenen Statuen des Alexander, Aristoteles, Sophokles, Demosthenes u. A. Apelles malte den kampfesmuthigen Klitus mit dem Rosse in die Schlacht eilend und den Helm von seinem

Knappen fordernd, oder den Feldherrn Antigonos bewaffnet mit seinem Rosse einherschreitend. Protogenes malt den Tragiker Philiskus sinnend, meditantem, ebenso Theoros (oder Theon) die Leontion, die Geliebte des Epikur cōgitantem. Chabrias ließ seinen Statuen (Diodor 15, 33; Nepos Chabr. I spricht nur von einer) diejenige Stellung geben, durch deren Erfindung und Anwendung er seinen gepriesensten Sieg gewonnen: er kniete, den Schild an das Knie gedrückt und die Lanze dem Feinde entgegengestreckt. Anakreon, der Dichter der Liebe und des Weines, war im Rausche singend dargestellt (Paus. 1, 25, 1). An solche Beispiele reihen sich die Motive bei Plinius, die Opfernden und Betenden, die wehmüthigen Frauen u. s. w. für Porträts weniger bedeutender Persönlichkeiten passend an.

Trotz dieser beträchtlichen Säuberung im Gebiete des alten Genres, die uns erst befähigt, die historische Untersuchung über dasselbe aufzunehmen, bleibt dennoch viel Unklares und Unsicheres zurück, das ich im Folgenden jedoch den Anmerkungen überlassen werde.

Sehen wir nun zunächst, was uns aus der archaischen Periode vor Phidias von statuarischen Werken überliefert ist. Es ist wenig, ja streng genommen Nichts, da überall bestimmte Beziehungen dem anscheinend Genrehaften zu Grunde liegen. So verhält es sich mit den bei Plinius erwähnten celetizontes pueri, den Knaben auf Rennpferden von Kanachos und von Hegesias, die wir nach der Notiz des Pausanias (6, 12, 1) über zwei eben solche Knaben von Kalamis in Olympia für Siegesweihgeschenke halten müssen, die unserm oben gewählten Beispiel vom Jockey auf dem Rennpferd vollkommen analog sind. Ueberhaupt war es Sitte jener naiv frommen Zeit, denjenigen

Gegenstand, der Einem am liebsten und werthesten und durch den man seine Erfolge und Siege errungen hatte, den Göttern im Abbilde zu weihen. So weiht in dieser Zeit ein reicher Soldat zwei Rosse mit ihren Lenkern nach Olympia, die Tarentiner weihen Pferde und kriegsgefangene Frauen wegen eines Sieges über ihre Nachbarn, die Athener ein Viergespann auf die Akropolis wegen eines Sieges über die Böoter. (Vgl. zu dieser Sitte überhaupt Schömann Griechische Alterthümer II, 190.) Solche Zwei- und Viergespanne werden aus dieser und der folgenden Zeit überhaupt oft erwähnt; die meisten haben wir uns motivirt zu denken durch Siege im Wagenwettrennen an den großen Festspielen; da dabei nur ein Lenker (der mit dem Besitzer meist nicht identisch war) auf dem Wagen dargestellt war, so bezeichnet sie uns Plinius kurz und allgemein mit quadrigae bigaeque.[24]) Verwandt ist der Gebrauch, nach dem Siege über verheerende Feinde eherne Kühe oder Stiere zu weihen als Symbole des wiederbefreiten Acker- oder Weidelandes; zu dieser Gattung gehörte auch die berühmte Kuh des Myron, die also auch kein Genrestück im strengen Sinne war.[25]) Etwas andrer Art ist der Chor betender Knaben in Olympia von Kalamis; aber auch er mit ganz bestimmter Beziehung: die Akragantiner weihten ihn wegen eines Sieges und wie ja die Siegesgesänge oft von Knabenchören ausgeführt werden mochten, so wird hier der Dank für den Sieg von der reinen Jugend der Gottheit dargebracht. — Von ähnlichem Charakter war ein Werk, das Themistokles um dieselbe Zeit (ungefähr um die Mitte der 70er Olympiaden) weihte: eine Hydrophore, ein Mädchen, das Wasser holt, also ein Bild aus dem Alltagsleben. Die Statue wurde jedoch aus Strafgeldern für Misbrauch der Brunnen bestritten und war also in sinniger Weise, die wir einem individuellen

geistreichen Gedanken des Themistokles zuschreiben dürfen, zugleich ein Bild der richtigen Benützung der Quelle und so die beste Strafe für diejenigen, die ihr das Wasser unrechtmäßig entzogen hatten[26]).

Die Art, wie man damals mythologische Gegenstände behandelte, versinnlichen uns die Aeginetischen Giebelgruppen: Die individuelle Charakteristik ist noch in ihren ersten Anfängen und man stellt fast nur das Gerüste, das allgemeine Schema der Handlung des Kampfes um die Leiche dar[27]).

Von der monumentalen Malerei dieser Periode, die Tempel und Hallen mit mythologischen Darstellungen von hoher geistiger Bedeutung schmückte, ist uns begreiflicherweise nichts hierher Gehöriges bekannt. Dagegen bildet die Darstellung des Alltagslebens auf den dekorativen Malereien der Vasen trotz der steigenden Bedeutung des Mythischen immer einen sehr beliebten Gegenstand. Die Gefäße mit schwarzen Figuren, obwohl meist Nachahmungen aus späterer Zeit, gehen doch auf Originale der archaischen Periode zurück und bieten uns eine Fülle von Beispielen. Der Krieg bildet den Hauptgegenstand: wir sehen die Waffenrüstung, das Anschirren der Rosse an den Streitwagen, dann den Auszug — in allem äußern Pomp und ohne Zeichen tieferen Gefühls —, endlich unzählige Kampfscenen. Ferner sind die Jagd und ebenso die agonistischen Kampfspiele sehr beliebter Gegenstand. In Tanz und Spiel erholt man sich dann. Aber auch das Leben der Mädchen bleibt nicht unbeachtet, doch stellt man sie vorerst fast nur in Scenen dar, wo sie sich außer dem Hause zeigten, also namentlich beim Wasserholen, mitunter auch beim Pflücken des Obstes. Häufig sind ferner auch Hochzeitszüge, wo Braut und Bräutigam feierlich zu Wagen fahren,

begleitet von denjenigen Göttern, die den Ehesegen hauptsächlich bedingen. Die Todtenklage endlich bleibt bei den höchst werthvollen Attischen Gefäßen der Hauptgegenstand. — An jene ältesten homerischen Darstellungen erinnern uns einige wenige Bilder aus dem ländlichen Leben der Gutsbesitzer.[28]) Wir sehen pflügen und säen, sowie das Sammeln der Oliven, die ja ein Hauptgegenstand namentlich des Attischen Landbaus waren. Auch Kaufleute und Handwerker finden sich einige. Wir werden Derartigem aus den ländlichen und niederen Kreisen in der Kunst der folgenden Blütheperiode nirgends mehr begegnen, bis es später, aber in ganz verändertem Charakter, sich wieder zeigen wird.

Gemeinsam ist all den Darstellungen dieser Zeit, daß sie nur nach möglichster Klarheit des dargestellten Faktums streben: überall sucht man nur den treffendsten, einfachsten Ausdruck der Handlung, überall ist der Vorgang nur in seiner ganz äußerlichen Erscheinung gefaßt, ohne jede Spur eines Strebens nach innerlicher Vertiefung.

Wir treten nun in die eigentliche Blütheperiode griechischer Kunst und betrachten zuerst die plastische Genrebildnerei von den Zeiten des Phidias bis zu denen Alexanders d. Gr.

Die hohe, vorzugsweise religiöse Richtung des Phidias, welche vor Allem nach bedeutendem Inhalt strebte, konnte das Genre nicht aufkommen lassen. So finden wir denn auch weder unter seinen Werken, noch unter denen seiner Schüler etwas Hierhergehöriges.[29]) Anders ist es mit der neben Phidias blühenden Schule des Myron: ihr Hauptziel war möglichst lebendiges Erfassen des Momentes einer Handlung, weshalb die Rücksicht auf geistige Bedeutung des Inhalts zurücktreten mußte: eine beliebige Handlung des Alltagslebens, falls sie nur Gele-

genheit bot, jene Lebendigkeit der momentanen Bewegung des Körpers auf Ein Ziel hin zu zeigen, mußte ihr nicht minder willkommen sein, als etwas mythisch und religiös Bedeutendes. Von Myron selbst zwar wissen wir leider nichts Gewisses[30]) in dieser Beziehung, aber von seinem Schüler und Sohn Lykios kennen wir ein sehr charakteristisches Werk; es ist die Statue eines Knaben, der erlöschendes Feuer anbläst: es war wahrscheinlich Feuer zum Räuchern,[31]) also offenbar ein Weihgeschenk an irgend eine Gottheit. Alles Interesse des Werkes lag, wie bei seinem Vater („dignum praeceptore" nennt es Plinius) in dem einen scharf gefaßten Momente der Handlung, dem Anblasen des Feuers.[32]) Eine weniger klare Vorstellung haben wir von einem zweiten Werke[33]) des Lykios: ein Knabe, der ein Weihwasserbecken trägt. Das eigentliche künstlerische Motiv gibt uns leider Pausanias, wie gewöhnlich, nicht an; doch wird sich Lykios gewiß nicht mit einem passiven, ruhigen Halten des Beckens begnügt haben. Noch sicherer aber dürfen wir sagen, daß der Reiz der Statue nicht „in naiver Frömmigkeit" und „Darstellung der gemüthlichen Erregung" (Overbeck Plastik I, 329) beruhte, denn dies ließe sich nimmermehr mit dem Wesen Myronischer Schule vereinen. Auch hier muß die Darstellung der, wenn auch ruhigeren Handlung selbst, ohne alle Nebenreize Ziel gewesen sein. Jenem ersten Werke des Lykios sehr verwandt war ein anderes des Styppax, den wir deshalb gern mit der Myronischen Schule verbinden; es ist der sogenannte splanchnoptes, ein wahrscheinlich jugendlicher[34]) Sklave, der das Opferfeuer, an dem er Eingeweide zu rösten im Begriff war, mit vollen Backen anblies. Zwar stellte derselbe einen bestimmten Lieblingssklaven des Perikles dar, doch mochte dies nur die Veranlassung und Bestimmung des Werks abgeben, und das Interesse bestand je-

denfalls nur in der lebendigen Darstellung jener Handlung. — Einen bestimmten, und zwar religiösen Zweck hatten aber wohl alle obigen Werke, indeß die kühnen Vermuthungen, durch welche man vielfach jene Zwecke genau fixiren wollte, entbehren der überzeugenden Begründung. Uns genügt es, daß wir mit Grund annehmen können, jene Werke seien alles Weihgeschenke an bestimmte Gottheiten gewesen; also nicht etwa für private Dekoration gearbeitet, was mit dem durchaus öffentlichen Charakter der Attischen Kunst jener Zeit in Widerspruch stände. — Die Vorliebe dieser Periode gerade für Knabenstatuen bestätigt die Nachricht von einem sehr schönen Knaben des Strongylion, von dem wir aber gar nicht wissen, ob er überhaupt ein Genrestück war. Die bei Plinius erwähnte Statue eines „Verwundeten" von Kresilas war wieder, wie bei Plinius so oft, höchst wahrscheinlich ein Porträt und zwar wol das des Feldherrn Diitrephes, der von Pfeilen verwundet dargestellt war[35]).

Einer anderen Entwicklung des Genres begegnen wir um dieselbe Zeit in der Peloponnes: es ist Polyklet selbst, das Haupt der Argivischen Schule, der dem Genre neue Bahnen bricht. Zwar das eine der betreffenden Werke, zwei Kanephoren, entspricht noch ganz jener Attischen Richtung des Myron u. s. w. Kanephoren nemlich, d. h. Mädchen, die im Dienste der Gottheit Körbchen auf dem Kopfe trugen, spielten nicht nur in Athen, sondern auch im Argivischen Herakultus eine Rolle. Das Werk war also wahrscheinlich auch ein Weihgeschenk und zwar an die Landesgöttin Hera. Anders ist es mit der Gruppe zweier Knaben, die Knöchel spielen. Auch diese für ein Anathem zu halten, ist gar kein Grund vorhanden, sie waren vielmehr offenbar rein ihrer selbst willen gearbeitet. Ein Kennerurtheil, das uns Plinius mittheilt,[36]) hielt sie für das vollendetste Werk, das über-

haupt existirte. Und warum? — Ganz gewiß nicht etwa wegen der kindlich naiven Stimmung, die wir so gern hineindenken — es waren ja auch pueri und keine Kinder —, gewiß nicht wegen des psychologischen Ausdrucks, denn sonst müßten wir Polyklet schlecht kennen; sondern rein wegen der formalen Vollendung. Darauf allein kam es Polyklet an. Wir können uns nun zwar bei den sehr verschiedenen Arten des Knöchelspiels im Alterthum durchaus keine bestimmte Vorstellung von Haltung und Motiv der Knaben machen; doch dürfen wir aus der Richtung Polyklets schließen, daß im Gegensatz zu jenen Myronischen Werken das Interesse der Gruppe im lebendigen Momente der Handlung nicht bestand, wohl aber in der harmonisch abgemessenen Linienführung des Ganzen und der schönen Durchbildung des Einzelnen. Das jugendliche Knabenalter, für das Polyklet eine besondere Vorliebe hatte, wählte er auch hier nicht etwa seines unschuldigen Charakters wegen, sondern weil dies Alter der maßvoll frischen Schönheit seinem Zwecke das günstigste war.

Daß gerade Polyklet den für die Entwicklung des monumentalen Genres so bedeutsamen Schritt that, der dasselbe aus den Fesseln befreite, die ihm die Bestimmung für die Oeffentlichkeit und als Weihgeschenk an die Götter bisher auferlegt hatte, und der ihm eine Fülle von neuen Stoffen zuführte — daß dieser Schritt gerade durch Polyklet geschah, darf uns nicht länger wundern, wenn wir bedenken, daß schon damals die Argivische Kunst einen ungleich privateren Charakter trug, als die Attische (vgl. Brunn, Künstlergesch. 1, 310); die großen monumentalen, öffentlichen Aufgaben waren verhältnißmäßig selten, so daß die Porträts der Athleten u. dgl. Hauptgegenstand waren; natürlich wurden die Künstler daher viel leichter durch private und subjektive Neigungen in der Wahl ihrer Gegenstände be-

stimmt. Dazu kommt aber ferner jener alte Gegensatz Peloponnesischer und Attischer Schule, der in Polyklet und Phidias gipfelt und der die Behandlung der Form nicht minder, als die des Inhalts überall bestimmend durchdringt: der Attiker überall das Leben von innen heraus erfassend, überall nach Ausdruck eines bedeutenden Inhalts strebend — dagegen der Peloponnesier nach einem abstrakten fast mathematischen Schema das formal Vollkommene suchend, indem Handlung und Inhalt weit zurücktreten: ein Polyklet konnte als das Beste seines Schaffens einen „Kanon" hinterlassen — für Phidias undenkbar. Bei Polyklet begreifen wir es daher am leichtesten, wenn er zuerst in jenen spielenden Knaben ein Werk liefert, das, nur der formalen Vollendung wegen geschaffen, seine Berechtigung und Bestimmung auch nur in sich trägt.

Leider können wir die Genrebildnerei in der Polykletischen Schule aus Mangel an Nachrichten nicht weiter verfolgen. Denn das einzige, was man hieher zählen könnte, ist der Widderopferer des Naukydes, der aber allen Analogien nach zu jenen oben besprochenen Porträtstatuen von Opfernden gehörte.[37])

Um das Ende des fünften Jahrhunderts geht eine gewaltige Umwandlung im griechischen Geistesleben vor sich, die nicht nur auf die Literatur, sondern namentlich auch auf die Kunst den größten Einfluß hatte. Wir können den wesentlichsten Punkt kurz so bezeichnen: das Innenleben der Seele in Gedanke und Gefühl ringt überall nach Ausdruck. Für die Kunst hatte dies die wichtige Folge, daß, indem man vor Allem die allgemein menschlichen Affekte, wie Schmerz, Lust, Liebe u. dgl. zur Darstellung zu bringen suchte, der Ausdruck des individuell persönlichen Grundcharakters zurücktrat vor dem einer allgemein

menschlichen Situation und Empfindung. Demnach mußte auch das Mythologische dem Genre bedeutend näher treten. Das Alles ist nun schon bei den beiden Häuptern der neuen Periode, bei Skopas und Praxiteles in hohem Grade der Fall. Dionysos und Aphrodite, die Götter der menschlichsten Empfindungen, werden Hauptgegenstand; doch damit sich nicht begnügend, stellt man eine ganze, viel abgestufte Skala von Affekten in der Umgebung und den Begleitern jener Götter dar: in Eros, Pothos und Himeros, Peitho und Paregoros, in den Satyrn und Mänaden, in den Nereiden und Tritonen. Ja die berühmte Mänade des Skopas, das Mädchen in der stürmischsten bakchischen Begeisterung, die Satyrn, Mänaden, Thyiaden, Silene des Praxiteles [38]) stehen dem Genre als Repräsentanten der Empfindungen einer, wenn auch mythischen, Gattung sehr nahe. Dem menschlichen Kreise sind jedoch entnommen die Karyatiden des Praxiteles, d. h. lakonische Tänzerinnen zur Ehre der Artemis, ebenso je eine Kanephore von Skopas und Praxiteles: solche Mädchen im heiligen Dienste waren also damals ein beliebter Gegenstand, während Myrons Richtung die Knaben vorgezogen hatte. Noch deutlicher tritt diese Vorliebe der Zeit für die gefällig zarte Anmuth des weiblichen Wesens in zwei Werken des Praxiteles hervor: ein Mädchen, das einen Kranz hält [39]) und ein anderes, das im Begriffe ist, sich ein Hals- oder Armband anzulegen: so verallgemeinern und erweitern sich immer die Gegenstände des Genres, und jene Kanephoren, die nur einen bestimmten kleinen Kreis von Individuen repräsentiren, waren nur der Uebergang zu der ganz allgemeinen Darstellung weiblichen Liebreizes.

Verwandt war die Statue eines Diadumenos, die Praxiteles auf der Akropolis setzte. Sowohl der Umstand, daß uns

weder von ihm noch von Skopas irgend etwas Athletisches bekannt ist, als die Art der Beschreibung jenes Werkes zeigt, daß hier die möglichst anmuthige und sinnlich reizende Behandlung eines zarten Jünglings, der sich zum Tanze anschickte und deshalb sich mit einer Binde schmückte, Gegenstand war. Vielleicht setzte Praxiteles dieses Denkmal einem persönlichen Lieblinge,[40]) wie ja auch das Bild seiner Geliebten Phryne von seiner Hand, aber von jener selbst geweiht in Delphi[41]) und in Thespiä gar neben Aphrodite im Tempel des Eros stand.[42]) — Ob die von Plinius erwähnten Statuen einer weinenden Matrone und einer lachenden Buhlerin hierher gehörten, ist für mich mehr als zweifelhaft.[43])

Auf der künstlerischen Gestaltung des psychologischen Ausdrucks lag jedenfalls auch das Hauptgewicht in einem noch nicht ganz aufgeklärten Werke des Leochares, das wahrscheinlich einen von der Komödie verspotteten Sklavenhändler Lykiskos darstellte, der einen Knaben mit dem Ausdruck der schlausten Verschmitztheit feilbot. Das Porträt war hier gewiß nicht der Person wegen gewählt, sondern um gewisse psychologische Eigenschaften treffend auszudrücken.[44])

Am Ende dieser Periode steht Lysipp, der uns schon auf die folgende vorbereitet. Ein sichres Genrebild aus dem Alltagsleben war seine „betrunkene Flötenspielerin," eines jener Mädchen, die bei den Zechgelagen der Alten zum musikalischen und sonstigen Vergnügen dienten.[45]) Also ein Werk zur Privat-Dekoration, die von nun an die Künstler hauptsächlich in Anspruch nimmt, etwa für einen Speisesaal sehr geeignet. Das Interesse war auch hier ein vorwiegend psychologisches, die Wirkung des Weines und die aufgeregte Sinnlichkeit ausgedrückt zu sehen. Dazu kam aber, ganz wie in dem Werke des Leochares,

das drastisch Charakteristische, daß nemlich jene Wirkungen an einer solchen niederen Person zur Darstellung kommen; unser Werk kann man daher passend als das realistische Gegenbild von Skopas Mänade bezeichnen. Wie sehr diese Zeit derartige Darstellungen betrunkner Frauen liebte, und wie weit sie darin in humoristischer Freiheit und Lebendigkeit ging, können uns einige Terrakotta-Statuetten aus Südrußland vergegenwärtigen.[46]) Ferner gehört die im Alterthum berühmte Statue einer betrunknen Alten (von Plinius irrthümlich dem Myron zugeschrieben), von der die bekannte Capitolinische und eine Münchener Statue wahrscheinlich Nachbildungen sind, wohl auch in diese Zeit und Richtung. — Derselben Gattung des niedrig Komischen gehörten wahrscheinlich die „comoedi“ des Chalkosthenes an, d. h. Statuen komischer Schauspieler, wenn wir nicht vorziehen, auch sie als Porträts zu fassen; andernfalls würden uns auch hier zahlreiche Terrakotten die Behandlungsart veranschaulichen können.[47])

Unvermerkt sind wir so in eine ganz neue Richtung der Kunst gerathen; und wenn wir uns vorhin bei der betrunknen Flötenbläserin der Mänade des Skopas erinnerten, so haben wir damit den ganzen großen Gegensatz bezeichnet, der die Kunst zu Ende des vierten Jahrh. von der zu Anfang, der Lysipp von Skopas und Praxiteles trennt. In beiden Fällen zwar haben wir das Streben nach Ausdruck der Affekte, dort aber in der Mänade idealisirt man sie zu einem mythischen Bilde, hier ergreift man nur die nackte, unmittelbare, niedrige Wirklichkeit. Es ist dies jener bedeutungsvolle Gang zum Realismus, den die griechische Kunst, wie alles Andere, mit größter Gesetzmäßigkeit und Nothwendigkeit zurücklegte: eine Richtung die vor Allem nach Ausdruck der Affekte, der stürmisch leidenschaftlichen, wie

der ruhig anmuthigen strebte, mußte dazu gelangen, die zufällig momentane Erregung vor dem beständigen Grundwesen vorwalten zu lassen. Und dies mußte dazu führen, daß man statt der Halbgötter und Dämonen, die Praxiteles und Skopas zu ewigen, idealen Bildern der Affekte geschaffen hatten, daß man statt ihrer ohne Umschweife an einem alltäglich wirklichen zufälligen Moment jene Erregungen, verbunden mit individueller Charakteristik der der Wirklichkeit entnommenen Person, darzustellen unternahm. Daß gerade Lysipp als ein Hauptvertreter dieser neuen Richtung erscheint, steht wieder vollkommen in Harmonie mit seinem ganzen Kunstcharakter; denn überall, in seiner Aenderung der alten Proportionen, in seiner Neuerung der Haarbehandlung, zeigt sich sein Streben nach Ausdruck der unmittelbaren Wirklichkeit. Ja es steht damit in engster Verbindung eine neue Art der geistigen Auffassung mythischer Gegenstände, die für unsere Betrachtung des Genres von höchster Wichtigkeit ist. Denn überallhin verbreitet sich jetzt durch das Streben nach momentaner Wirklichkeit eine Auffassung, die man am besten als genrehaft bezeichnet, da sie weniger auf die Darstellung des individuellen Wesens der mythischen Person, als auf die einer allgemein reizenden Situation zielt.

Um dies zu würdigen, werfen wir einen Blick zurück auf die Entwicklung der Einzelstatue der Götter: Phidias stellte den Gott ausschließlich in seinem allgemeinen abstrakten Grundwesen dar; so gab er in dem Olympischen Zeus und der Athenischen Parthenos, die wir näher kennen, nichts als den vollen Begriff dieser Gottheiten, in abstrakter Ruhe gefaßt. Denn freilich kann Zeus auch zornig und mild, kriegerisch und verliebt sein, aber all dies gehört nicht zu seinem Wesen als König und Vater der Götter und Menschen, und den allein zeigt uns Phidias. Hierauf

tragen nun Skopas und Praxiteles jene seelischen Erregungen auf, die einen momentanen Zustand voraussetzen, der sich also auch verändern kann. Aber — was sehr wichtig ist — man beschränkte sich dabei auf diejenigen Gestalten, zu deren Wesen und Begriff eben solche Erregungen gehören: also die Götter der Liebe oder des bakchischen Genusses oder des ewig erregten begehrenden Meeres. Auch bei der Demeter z. B., deren Ideal wir dieser Zeit verdanken, liegt der sehnsüchtig wehmuthsvolle Zug tief im Wesen der verlaßnen Wittwe, die ihr einzig Kind verloren, begründet. Daher finden wir denn auch jetzt jene abstrakte Ruhe des ewig seienden Gottes noch möglichst gewahrt. So, um Bestimmtes zunächst von Praxiteles anzuführen, kennen wir von ihm eine Artemis, in der R. die Fackel, auf dem Rücken den Köcher, zur Seite einen Hund (Paus. 10, 37, 1); ebenso einen Dionysos, der sich auf den Thyrsos stützt, mit zartem Lächeln und leuchtendem Auge (Kallistr. 8); der Eros in Parion sowohl, wie der von Kallistratus beschriebne (Stat. 3) zeigten den Gott in zarter Erregung, und ebenso wenig von einer bestimmten realen Handlung hat der bekannte Eros von Centocelle, an dem man mit Recht praxitelische Richtung erkennt: in ruhiger Haltung spricht er sein inneres Wesen aus durch den liebeentzündenden Blick; vortrefflich fügt sich in diesen Kreis auch der an einem Baumstamm lehnende Satyr in seiner schalkhaft anmuthigen Sinnlichkeit, den wir in so vielen Repliken besitzen;[48]) nicht minder der wol mit größerm Rechte für Praxitelisch gehaltne ruhig stehende Satyr, der Wein in eine Schale gießt (Denkm. a. K. II, 459; vgl. Stephani Compte rendu 1868, p. 106 ff.). Vor Allem bezeichnend ist aber das berühmteste Werk des Praxiteles, die Knidische Aphrodite: wir würden sehr fehl gehen, wenn wir auch hier, unsrer modernen Neigung

folgend,[49]) eine bestimmte Scene und Handlung, das Bad der Aphrodite dargestellt sehen wollten; ja der Künstler hat, eben um dies zu verhüten, es mit feiner Berechnung in der Schwebe gelassen, ob die Göttin das Gewand, das sie in der Linken hält, von der Vase aufzieht oder ob sie es fallen läßt, und es war sehr verkehrt, wenn man sich oft darum gestritten hat, welches von beiden der Fall sei. Nicht eine bestimmte Badescene wollte der Künstler geben, sondern das ganze Wesen der Liebesgöttin: einerseits dies schamhafte Sichzurückziehen in sich selbst, andrerseits das sehnsüchtig liebende Verlangen; das Gewand kann die Göttin jeden Augenblick an sich ziehen, um ihre Schamhaftigkeit zu bewahren, sie kann es fallen lassen, um in ganzem Glanze als echte Göttin der Schönheit dazustehen. Sehr bezeichnend ist aber, daß fast alle späteren Nachbildungen eine momentanere Fassung hereintragen. Ganz denselben Fall beobachten wir an der Aphrodite Anadyomene des Apelles. Auch sie war, nach den Resultaten der neuesten Untersuchungen,[50]) nicht etwa in der Handlung des Aufsteigens aus dem Meere begriffen dargestellt, sondern, bereits am Lande, ruhig stehend drückt sie den Schaum des Meeres aus den Locken, — ein Motiv das die Hauptsache, den Ausdruck des Wesens der Göttin in dem „πόθος" dem Liebesverlangen der Augen, nicht beeinträchtigen konnte. Aber auch hier bringen weitaus die meisten späteren Nachbildungen eigentliche Aktion herein, indem sie eine sich putzende, schmückende, frisirende Frau, also ein Genrestück daraus machen. — Scheinbar widersprechend unsern Aussprüchen ist der Sauroktonos des Praxiteles, jene jugendliche Apollostatue, deren ganzes Interesse in der graziös anmuthigen Handlung des Gottes, der eine Eidechse aufspießen will, beruht: aber diese Handlung ist keine willkürlich gewählte, sondern in ihr findet eben das mythische

Einzelmoment der Wirklichkeit mit treffender Individualisirung dar, aber ohne jenen allgemein menschlichen idealen Bezug. —

Trotz dieser Verschiedenheiten im Einzelnen trägt aber die ganze bisher betrachtete Entwicklung des Genres einen gemeinsamen Charakter gegenüber der nun folgenden; denn hier liegt noch überall das Interesse nur in der reinen Darstellung des Gegenstandes aus dem Alltagsleben. Doch wird uns dies erst klar werden, wenn wir den Gegensatz, das hellenistische Genre betrachtet haben.

Vorerst aber haben wir uns noch in der Malerei aus der Zeit vor den Diadochen nach den Leistungen des Genres umzusehen[53]. — Nachdem die großräumige monumentale Wandmalerei erhabenen mythologischen Inhalts etwa um das Ende der 80er Olympiaden namentlich durch den Einfluß des Apollodoros dem Staffeleibilde hatte weichen müssen, das nach rein malerischen Effekten strebte, so mußte diese große Umwandlung auch in der Wahl der Gegenstände Neues bringen. Indem die Künstler von nun an natürlich meist nach privaten Bestellungen arbeiten und subjektiven Neigungen daher viel mehr nachgehen können, indem man ferner an die verhältnißmäßig kleinen und leicht hergestellten Tafelbilder in Bezug auf Inhalt durchaus nicht die Anforderungen, wie an ein monumentales Werk stellen konnte, indem endlich das Streben der Künstler vor Allem auf malerische Illusion ging: so mußte die Bedeutung des Gegenstandes zurücktreten und man mußte bald dazu gelangen, rein künstlerische Aufgaben und Probleme darzustellen ohne Rücksicht auf Zweck und Bedeutung des Inhalts, d. h. es mußte dem Genre in der Malerei eine ungleich schnellere und größere Entwicklung zu Theil werden, als dies in der Plastik der Fall sein konnte.

Diese Annahme bestätigen unsre, wenn auch sehr dürftigen Nachrichten. Schon bei Zeuxis begegnen wir einem Bilde, das mit vollem Recht ein mythologisches Genrestück genannt werden kann: die berühmte Kentaurenfamilie, wo die Kentaurenmutter ihre Jungen zugleich auf menschliche und thierische Weise nährt, während der Vater den Kleinen einen jungen Löwen hinhält, um sie fürchten zu machen. Hier haben wir gleich ein Beispiel der subjektiven Reflexion des Künstlers gegenüber der Tradition, was hier sogar zu einer Correktion des Mythus Anlaß gibt: die Kentauren sind ja Halbmenschen; aber indem die Sage von ihren wilden Kämpfen nur ihr ungebändigt thierisches Naturleben betont, so verlangte doch auch ihre menschliche Seite noch Ausdruck, und dieser Forderung ward Zeuxis gerecht. Zu solch' einer selbständigen Umarbeitung des Ueberlieferten konnte er aber nur gelangen durch jenes in der Malerei schon früher wirkende Streben nach psychologischem Durchdenken der Tradition, nach innerer Vertiefung und Vermenschlichung der Sagen, was nothwendig, wie hier, zu einer genrehaften Auffassung führen mußte. — Nur der Bravour in der malerischen Illusion wegen malte er einen Knaben mit Weintrauben, auf welche dann Vögel zugeflogen sein sollen. Eine Fabel ohne alle Glaubwürdigkeit ist das alte Weib, über das er sich todt gelacht haben soll. Sein Zeitgenosse Parrhasios ist vorzüglich in der scharfen psychologischen Charakteristik bestimmter Individualitäten; weshalb wir begreifen, daß er nicht, wie Zeuxis, das Mythische zum Genrehaften verallgemeinerte, sondern an der Darstellung des Einzelindividuums der Wirklichkeit seine Kraft erprobte: bezeichnend ist, daß gerade von ihm mehrere Porträts unter seinen bedeutendsten Werken genannt werden. Eine Mittelstellung zwischen Porträt und Genre scheint der Megabyzos, d. h. ein ver-

schnittener Oberpriester der Ephesischen Artemis eingenommen zu haben. Die Charakteristik war so scharf und wohlgelungen, daß Tiberius aus Liebe zu dem Bilde es in sein Schlafgemach nahm[54]). Denselben Gegenstand, doch, wie es scheint, figurenreicher, behandelte später Apelles: eines Megabyzos Festzug. Dagegen war reines Genrestück Parrhasios' Bild zweier Knaben, an denen man den Ausdruck der Dreistigkeit und Einfältigkeit ihres Alters bewunderte — also nicht eine Handlung und Situation, sondern die psychologisch scharfe objektive Charakteristik des Knabenalters bot das Hauptinteresse. Eine andre Aufgabe stellte er sich in den beiden Bildern der Waffenläufer, d. h. Männer, die einen Wettlauf in Waffenrüstung üben; der eine war mitten im Hinstürmen begriffen, der andre, eben angelangt, die Waffen ablegend und sich verschnaufend. Die feine Detailbeobachtung der Natur, über die Parrhasius verfügte, wird ihm hier zu einer namentlich im Einzelnen treffenden Durchführung der Wirkungen jenes so beschwerlichen Laufes auf den Körper und besonders die Athmungsorgane verholfen haben. Wegen des verwandten Gegenstandes sei hier gleich das Bild des Theon um die Zeit Alexanders erwähnt: ein Schwerbewaffneter, der eben seine Waffen ergriffen hat, um in den Kampf zu stürmen[55]); jedesmal bevor das Bild enthüllt wurde, mußte ein Trompeter ein Angriffssignal geben: höchste momentanste Lebendigkeit und eine plötzlich packende Illusion waren also das Ziel des Künstlers. — Von Parrhasios ist noch zu erwähnen, daß er in kleinen Bildern auch unzüchtige Gegenstände behandelte, die theils wohl dem alltäglichen, theils aber auch dem mythologischen Genre angehörten, indem die Kleinheit des Bildes die Maler schon früh verlocken mußte, hier momentanen Scherzen Raum zu geben und die Darstellung eines Einfalls, eines Motivs und sei-

nes Reizes derjenigen des Kerns und Wesens des mythischen Gegenstandes selbst vorzuziehen. Ein andres Beispiel für dieselbe Richtung bietet sein etwas jüngerer Zeitgenosse Timanthes, der ebenfalls in einem kleinen Bilde einen schlafenden ungeheuren Kyklopen malt, dessen Daumen die Satyrn, jenes freche aber feige Volk, das so gern die Schlafenden neckt, mit einem Thyrsos messen; doch „intelligitur plus semper quam pingitur“: der Riese wird bald aufwachen und die auseinanderstiebenden Satyrn kräftiglich beohrfeigen.

Eine andre Entwicklung des Genres repräsentirt uns Pausias, der Schüler des Pamphilos, des Begründers der Sikyonischen Schule, die in ihren Werken nirgends hohe geistige Bedeutung, sondern eine auf verstandesmäßiger Grundlage geschulte Tüchtigkeit erstrebte, so daß die Bedeutung des Inhalts zurücktreten mußte. Andrerseits trat um die Mitte des vierten Jahrhunderts mit der zunehmenden Verwendung der Kunst für private Dekoration immer mehr eine entschiedene Richtung auf das leicht Anmuthige und Gefällige hervor. Wir begreifen es daher, wenn Pausias nicht nur wohl zuerst sich in der Blumenmalerei auszeichnete, sondern mit besondrer Vorliebe Knaben darstellte: aus früher vereinzelten Bravourstücken, wie dem Knaben mit den Trauben von Zeuxis, wird jetzt eine beliebte Gattung, die die gefällige Anmuth und Niedlichkeit des Kinderlebens zum Gegenstande nahm. Eines seiner besten Bilder stellte seine Geliebte Glykera als Kränzewinderin dar. Daß diese von Pausias zuerst eingeschlagene Richtung in der Folgezeit sich eines großen Erfolges erfreute, dürfen wir daraus schließen, daß Bilder anmuthiger Mädchen in irgend einer freundlichen Beschäftigung beliebte Gegenstände der Campanischen Wandmalerei sind (s. Helbig, Unters. über d. Camp. Wandmal. p. 76), die auf

Vorbilder hellenistischer Zeit zurückgeht. Die andre Art dieser heiter unbefangnen Darstellungen aus dem Alltagsleben, jene Knabenbilder, können wir uns am besten aus zahlreichen kleinen, namentlich Attischen Vasenbildern und Terrakotten vergegenwärtigen. Diese Richtung bildet den Uebergang zu der später zu betrachtenden ungleich bedeutenderen Darstellung der Kinderwelt durch die statuarische Kunst — aber in dem wesentlich veränderten hellenistischen Geiste.

Zu beachten ist noch, daß alle jene Werke des Pausias kleine Bildchen waren und daß er auf das technische Verdienst das Hauptgewicht gelegt haben wird; denn sonst müßte es auffallen, daß keiner seiner Schüler sich an jenen Stoffen des Meisters in größerem Umfange versucht zu haben scheint.

Eine ganz andre Richtung tritt uns in der gleichzeitigen Thebanisch-Attischen Schule entgegen: hier ist Stoff und Inhalt und dessen reizende und packende Behandlung erstes Streben. Das mythologische Genre entsprach diesem idealeren Zuge besser. Namentlich wird hiebei der im 4. Jhh. so beliebte bakchische Kreis bevorzugt. So malt der Sohn und Schüler des Aristides Ariston einen bekränzten Satyr mit dem Becher, also wohl im vollen Genusse des Weines. Charakteristischer aber für die ganze Richtung der Zeit sind die folgenden beiden Bilder, nemlich des Nikomachos „berühmte" Mänaden, die wahrscheinlich während des Schlafes, von Satyrn beschlichen werden, und das Gemälde seines Schülers Philoxenos, das drei betrunken schwärmende Silene in ausgelassenster Auffassung darstellte: beide Werke zeigten also die sinnliche Aufregung und Begierde an einem mythischen Genrebilde. Hatte Parrhasios solche sinnenreizende Darstellungen nur in kleinen Bildchen und nebenbei zu malen gewagt, so wird jetzt (Mitte 4. Jhh.) auch hieraus

eine beliebte Gattung, die auch Darstellungen aus dem Alltags-leben behandelte, wie die Bezeichnung „Pornograph“, d. h. Dirnenmaler andeutet, die mehreren Künstleen der Zeit ertheilt wird. Schon auf Vasenbildern ist der Einfluß dieser Richtung nicht zu verkennen. Später in der hellenistischen Zeit wurde sie natürlich noch viel mehr gepflegt, wie wir aus den Campanischen Wandbildern entnehmen können (S. Helbig a. a. O. 238; 249ff.).

Noch wichtiger ist uns jedoch der vermuthliche Bruder des Nikomachos Aristides.[56]) Am bekanntesten ist sein Bild einer sterbenden Mutter, die, bei der Eroberung einer Stadt tödtlich verwundet, noch für ihr Kind fürchtet, es möge Blut statt Milch aus ihrer Brust einsaugen. Ferner ein Flehender, dessen Stimme man fast zu hören glaubt und ein sehr berühmter Kranker. In diesen Bildern, deren Gegenstand die heftigsten Erregungen sind und die unser unmittelbarstes Mitgefühl erwecken, interessirt die Person als bestimmtes Individuum nicht, nur der Ausdruck der allgemein menschlichen tiefsten Seelenempfindung packt und erfüllt uns ganz. Wir haben hier eine nothwendige Consequenz und zugleich die schönste Blüthe jener mehrfach berührten psychologischen Richtung in der Kunst des 4. Jahrh. vor uns, welcher der mythische oder sonstige bestimmte Name der Figur gleichgültig werden muß, da sie nur die allgemein menschlichen Leidenschaften und Affekte darstellen will. — Einen ähnlichen Charakter wird das Bild der „Jäger mit Beute“ getragen haben, wo das gemüthlich Behagliche der Stimmung Hauptinteresse gewesen sein mag. Noch andre Werke, die aber schwerlich dem Genre angehörten, sind noch nicht hinlänglich aufgeklärt; die „rennenden Viergespanne“ sind zusammenzustellen mit den von Niken gelenkten Gespannen des Eutychides und Nikomachos, sowie mit dem Werke des Melanthios, das den Tyrannen Aristratos

feierte, der neben dem Viergespann mit Nike stand: auch bei jenen Gespannen des Aristides sind demnach bestimmte Beziehungen auf Siege oder dgl. vorauszusetzen.

Daß Aetion das Genrebild einer Hochzeit gemalt habe, ist sehr zweifelhaft;[57]) und von Apelles wissen wir nur, daß er Bilder von „Sterbenden“ gemalt. Doch geht aus dem Zusammenhange, in dem die Stelle bei Plinius steht (35, 90), unzweifelhaft hervor, daß Porträts gemeint sind; denn es wird dort Apelles' Vorzüglichkeit in der Porträtmalerei an verschiedenen Beispielen gezeigt. Die pathetische Richtung der Zeit konnte leicht auf solche Porträts führen, die Apelles mit besondrer Schärfe und Wahrheit dargestellt haben wird.[58]) Dem mythologischen Genre kann man sein Bild der Artemis im Kreise ihrer schwärmenden und jagenden Nymphen zurechnen. Doch wichtiger ist uns noch sein berühmtes Bild der „Verleumdung“;[59]) denn auch dies ist eigentlich dem Genre angehörig, da es eine allgemein alltägliche Handlung, wie ein Jüngling verleumdet wird, darstellt, allerdings in fast nur allegorischen Figuren. Die Verleumdung selbst, Unwissenheit und Argwohn, Neid, List und Trug, Reue und Wahrheit treten alle in charakteristischer Personifikation auf. Auch dieses Bild ist eine letzte Consequenz, ja ein abschließender Höhenpunkt jener Richtung des 4. Jahrh. auf Ausdruck der der Handlung zu Grunde liegenden seelischen Vorgänge, die dazu führen mußte, einmal nur diese inneren Vorgänge selbst im Bilde, in Personifikationen darzustellen. So personificirt Apelles alle die ethischen Begriffe und Stimmungen, die bei der Handlung einer Verleumdung und ihren Folgen vorwalten — statt einen wirklichen einzelnen Vorgang in seiner Realität selbst darzustellen.

Doch wie überall in der historischen Entwicklung, wo ein Prinzip auf die Spitze getrieben ist, da auch der Umschlag in

ein neues sich vorbereitet, so ist es auch hier zu Alexanders Zeit: der Realismus, die Darstellung des unmittelbar Wirklichen, tritt noch während Apelles Zeit an Stelle jener abstrakt idealen Richtung, und zwar in der statuarischen Kunst, wie wir früher sahen, namentlich durch Lysipp, der überall Apelles gegenübersteht: letzterer z. B. malt Alexander mit dem Blitze als Zeus, mit den Dioskuren als Helios und strebt so nach Ausdruck eines allgemeineren Gedankens — Lysipp dagegen zeigt uns den wirklichen Alexander, den kühnen Eroberer mit der Lanze. In der Malerei aber ist es sogar der persönliche Gegner und Nebenbuhler des Apelles, ist es Antiphilos, der zuerst in der treuen Darstellung der niedern Wirklichkeit sein Verdienst sucht, der Begründer jenes realistischen Genres, an das wir Moderne immer zuerst denken. So zeigt er uns in einem Bilde die Verarbeitung der Wolle, wo die verschiedenen Aufgaben der eilend arbeitenden Weiber in lebendigster, treffendster Weise charakterisirt waren. Ferner hören wir von einem Knaben, der das Feuer anbläst und wo der Lichteffekt des feurigen Widerscheins auf dem Gesichte des Knaben und der ganzen Umgebung allein das Interesse ausmachte. Endlich schließen sich wohl am besten analog der Entwicklung in der Plastik die undatirten Maler Kallikles und Kalates an, die in kleinen Bildern Gegenstände aus der Komödie, also aus der niedern Wirklichkeit, darstellten. Auch die sog. „grylli“, karikaturartige Darstellungen, deren Urheber Antiphilos war, sind diesem niedrig komischen Genre zuzurechnen.

Antiphilos aber war für die Richtung der ganzen folgenden Diadochen-Zeit in der Malerei vom größten Einflusse, und so sehen wir, wie in der Zeit Alexanders als echter Periode des Uebergangs, wo in Politik und sozialen Verhältnissen nicht minder, als in der Kunst sich Neues überall Bahn zu brechen

sucht, wie hier die verschiedensten Richtungen, die eine das Alte abschließend, die andre in die Zukunft weisend, neben einander stehen. Dies darf uns nicht wundern: wird doch oft eine kommende Epoche in einzelnen Persönlichkeiten oft länger vorher anticipirt, wie denn z. B. in der Literatur der ganze volle Alexandrinismus bereits in Antimachus verkörpert ist, der schon um 400, zu einer Zeit, wo freilich der Höhepunkt griechischer Dichtung bereits vorüber war, aber eine zahllose Menge kleinerer Geister die eingeschlagenen Richtungen nach allen Seiten hin weiter verfolgten, im Gegensatz zu diesen eine erst viel später blühende Dichtungsart, die gelehrte verkünstelte Liebeselegie anticipirte; erst Philetas von Kos zu Ende des 4. Jahrh. folgte ihm darin.

Bevor wir indeß zu einer neuen Periode übergehen, müssen wir noch einen Blick auf das uns aus der vorliegenden Erhaltene werfen. Aus dem Gebiete der Plastik wüßte ich nur die uns an der Karyatidenhalle des Erechtheions erhaltenen Mädchen zu nennen, die, obwol architektonisch verwendet (was wir bei den andern nicht voraussetzen dürfen), doch auf gleicher Linie stehen mit den Kanephoren und Karyatiden des Polyklet, Praxiteles und Skopas, ebenso wie mit den Knaben des Lykios: es sind Repräsentanten der im Dienste einer Gottheit stehenden Gattung von Individuen und dieser geweiht, gehören also in jenen älteren Kreis des Genres, das von einem bestimmten äußeren Bezuge noch nicht frei ist.

Von Werken der Malerei sind wir durch die bekannte „Aldobrandinische Hochzeit" im Besitze einer Composition, die wahrscheinlich noch der ersten Hälfte des 4. Jahrh. angehört.[60]) Das Interesse des trefflichen Werks gipfelt in der gegensätzlichen Spannung zwischen der schüchtern ängstlichen Braut und dem er-

wartungsvoll harrenden Jüngling. Der Kern ist also ganz in das Innenleben, in die Stimmung verlegt. Die Unmittelbarkeit der Darstellung, wo jede Person so ganz von sich und ihrer Aufgabe erfüllt ist, die uns so nah berührende rein menschliche Fassung des Ganzen ruft einen wunderbar harmonischen Eindruck im Beschauer hervor. Dagegen finden wir schon in der Hochzeit der Rhoxane von Aëtion aus dem Ende des 4. Jahrh. jene Veräußerlichung in pikante Situation und namentlich durch die zahlreichen Eroten einen allgemeinen Gedanken, daß auch Alexanders heroische Kraft von Liebe besiegt sei, kurz eine spielende Beschäftigung des Verstandes statt unmittelbarem Ergreifen der Mitempfindung.

Einen unendlichen Reichthum von Darstellungen aus dem Alltagsleben bieten uns die so zahlreichen Vasenbilder; wir können sie daher hier nur ganz im Großen nach den Hauptgegenständen und Hauptrichtungen betrachten; denn ein Eingehen in das hier so unendliche Detail würde ein eigenes Buch erfordern. — Wir fassen zunächst in eine ältere Gruppe die Bilder des sog. strengen und des zwar frei schönen aber noch gemäßigten Stils zusammen. Waren in der vorigen Periode Krieg und Kampf Hauptgegenstand, so tritt dies jetzt zurück und es wiegt die Paläſtra, die Darstellung der gymnischen Uebungen und Wettkämpfe weitaus vor. Ueberhaupt ist der Verkehr der Männer und Jünglinge unter sich und miteinander der beliebteste Gegenstand, wo auch erotische Beziehungen häufig hervortreten; aber auch musische Beschäftigungen, Singen, Leier- und Flötenspiel, das Lernen der Dichter durch die Jugend wird oft dargestellt; ebenso der Komos, d. h. das nächtliche Schwärmen nach einem Gelage, und noch öfter diese Gelage selbst, wo man nicht selten bestimmte Namen, oft von berühmten Dichtern und

Musikern beischreibt,[61]) um der allgemeinen Darstellung einen individuelleren Reiz zu geben — ein Gebrauch, der in dieser Zeit sehr beliebt ist, und auch bei den nicht seltnen Darstellungen von Opferscenen vorkömmt.[62]) Das Frauenleben tritt im Allgemeinen noch sehr zurück, doch wird es häufiger mit der zunehmenden Freiheit des Stils. Die Hochzeit wird jetzt meist nicht mehr in der früheren feierlichen Weise zu Wagen dargestellt, sondern man legt das Gewicht auf innerliche Momente und die Zaghaftigkeit der heimgeführten Braut ist das Hauptinteresse. Um die Liebe eines Jünglings gegen ein Mädchen zu bezeichnen, hat man den sehr beliebten Typus der Verfolgung, der in ganz gleicher Weise auch zur Darstellung der Liebschaften der Götter und Heroen dient. Auch die Darstellungen der Jagd werden manchmal durch Hinzufügung heroischer Namen in das ideale Gebiet gerückt, ohne doch bestimmte mythologische Scenen darstellen zu wollen.[63]) Sehr häufig schildert man den Abschied der jungen Männer von ihren Eltern, doch nicht mehr in der alten pomphaft äußerlichen Weise des Auszugs zu Wagen; vielmehr ist auch hier ein neuer Typus gefunden, der die gemüthlichen Momente hervorhebt. In der Regel nemlich bietet Mutter oder Schwester oder Braut dem Scheidenden den Abschiedstrunk, während der alte Vater Ermahnungen mit auf den Weg giebt. Dieser allgemeine, unendlich variirte Typus, dem man mitunter beliebige Namen beischreibt,[64]) ist auch für die Darstellung aller mythologischen Abschiedsscenen durchaus maßgebend. Ueberhaupt ist die Herrschaft des Typischen, nach dem Göttliches wie Menschliches gleichmäßig gestaltet wird, in dieser Periode noch von größter Ausdehnung; auf ihre Entstehung aus jener ältesten Zeit der rein menschlichen Kunst wurde früher hingewiesen; sie stellte den Grundsatz fest,

auf den die ganze griechische Kunst sich stützt: nicht die Gottheit zu vermenschlichen, sondern, wie unser Motto treffend sagt, den Menschen zu vergöttern: nicht das Unfaßbar-Unendliche will sie herabziehen, beschränken, nicht mit dem Inder das göttliche Wesen in vielarmigen, vielköpfigen Ungeheuern auszudrücken suchen, nicht der dogmatisch-religiöse Inhalt, sondern das einfach Menschliche ist erstes Ziel der griechischen Kunst, das menschliche Wesen, Thun und Leiden, dies ist es, das die Kunst zum Ideal gestaltet. Was ist dem Künstler Zeus anders als König und Vater oder Demeter anders als wehmüthige Mutter, ihres Kindes beraubt? Deshalb beginnt die hellenische Kunst mit dem Genre und am rein Menschlichen bildet sie sich die Typen, denen der mythische, göttliche Inhalt sich zu fügen hat. Am Eingange der schulmäßigen Entwicklung der Plastik in Griechenland stehen jene ältesten Apollofiguren (von Tenea, Orchomenos u. s. w.): was will in ihnen der Künstler anders, als einmal den wesentlichen Bau eines ruhigen nackten Menschen, so gut er es vermag, darzustellen? Jede andere, barbarische Kunst aber hätte hier das dogmatische Wesen des Gottes, sei es durch einen Thierkopf oder sonst eine Monstruosität auszudrücken gesucht: allein und zuerst der Hellene wagt es, den Menschen zum Gotte zu erheben. —

Doch, um zu unsern Vasen zurückzukehren, so tritt eben in der Ausbildung jener festen, allgemeinen, für Götter wie Menschen geltenden Typen die durchaus ideale Richtung des fünften Jahrh. im Gegensatze zur späteren Zeit am klarsten hervor; denn nicht die jedesmal neue Nachahmung eines Einzelfaktums wird uns geboten, sondern die Darstellung eines aus diesen Einzelfakten bereits abstrahirten gemeinsamen Typus.

Als zweite Hauptgruppe überblicken wir die Bilder des späteren, malerischen Stils, der nach dem Hauptfundorte auch als unteritalisch bezeichnet zu werden pflegt. Das Recht, diese Werke, die wir nach der gewöhnlichen Ansicht erst in der folgenden Periode zu betrachten hätten, schon hier zur Veranschaulichung vorhellenistischer Kunst, namentlich des 4. Jahrh. herbeizuziehen, habe ich in einer andern Schrift („Eros in der Vasenmalerei.“ München 1875) zu erweisen gesucht. Da das Handwerk der großen Kunst immer in beträchtlicher Entfernung folgt, so treffen wir auch in den zeitlich späteren Vasen frühere Richtungen wirksam.

Im Gegensatze zu der vorigen Gruppe ist hier die Darstellung des Frauenlebens der weitaus überwiegende und beliebteste Gegenstand. Alle Beschäftigungen der Mädchen werden dargestellt, besonders aber die Toilette, das Bad und ihre harmlosen Spiele; aber der eigentliche Angelpunkt alles weiblichen Wesens bleibt immer die Liebe, wie denn Eros der ständige Begleiter der Mädchen ist und Liebesscenen aus dem Verkehre mit den Männern unzählige Male dargestellt werden. Diese Vorliebe für das Frauenleben stimmt vollkommen überein mit der Richtung des Praxiteles, der ja auch die weibliche Anmuth zum Gegenstande mehrerer Werke machte. — Vor dieser zunehmenden Weichlichkeit verschwinden die Darstellungen der Palästra und Gymnastik fast ganz; wohl aber sind Bilder der Gelage der Männer noch häufig, doch spielen auch dabei jetzt die erotischen Beziehungen zu den Mädchen eine Hauptrolle. —

Eine interessante Gattung sind die Attischen Grablekythen,[65]) Gefäße für die Todten mit hierauf bezüglichen Darstellungen. Während die älteren strengeren Bilder nur den Hauptvorgang, entweder die Klage um die ausgestellten Todten oder die Be-

stattung darstellen, zeigen die späteren auch hier einen milderen, anmuthigeren Typus, indem weiblich zarte Fürsorge, ja sogar Liebesverhältnisse das Hauptinteresse bieten. Man stellt nemlich dar, wie die Mädchen das Grabmal mit Binden schmücken und durch Spenden den Todten ehren; oft kömmt ein wandernder Jüngling herzu und frägt das Mädchen nach dem Verstorbenen, wodurch geschickt der Nachruhm angedeutet wird, aber auch die Anknüpfung von Liebesverhältnissen unter den beiden jungen Leuten nicht ausgeschlossen ist.

Eine andere Gattung wird durch kleine und zierliche Gefäße gebildet, die, meist für Kinder bestimmt, auch ihre Darstellungen dem Kinderleben entnehmen. Die Kinder (fast nur Knaben, welche die antike Kunst überhaupt vor den weiblichen Kindern aufs entschiedenste bevorzugte) kauern und kriechen auf dem Boden oder spielen mit dem Wägelchen, einem Kruge, Apfel, Hündchen u. dgl.[66]) Wir werden lebhaft an jene Bildchen des Pausias mit den „Knaben" erinnert.. Ferner vergegenwärtigen uns dieselbe Richtung zahlreiche kleine Terracottafigürchen, die in harmlos einfacher Weise die Kinder meist mit ihren Lieblingsthieren beschäftigt darstellen.[67])

Vergleichen wir nun die geistige Auffassung und Behandlungsart jener Vasenbilder des malerischen Stils mit den älteren, so machen sich hier wesentliche Verschiedenheiten fühlbar: vor Allen treffen wir eine bedeutende Tendenz zur Verallgemeinerung, hervorgegangen aus jenem schon mehrmals berührten Streben nach psychologischer Motivirung des Dargestellten. Namentlich dient die so ungemein beliebte Einführung des Eros in die Scenen des gewöhnlichen Lebens dazu, diesen einen allgemeineren Charakter zu verleihen. Ein Beispiel diene zur Verdeutlichung: mehrere alterthümliche Vasen[68]) stellen Frauen dar,

die ein Douchebad nehmen, und wie lebendig, drastisch und individuell ist hier jede Bewegung, das Reiben und Fegen der von reichem Wasserstrahl erquickten Glieder, wie das Auswinden der triefenden Haare! Vergeblich suchen wir in den so zahlreichen späteren Badescenen nach ähnlichen lebendigen Motiven; da ist alles viel allgemeiner und man sieht, daß nicht mehr die bloße äußerliche Handlung das Interesse beansprucht, sondern mehr die zu Grunde liegenden allgemeinen Gedanken und Stimmungen: namentlich durch Eros werden die Bilder zu einer allgemeinen Verherrlichung weiblicher Schönheit. Ja schon im ganz Aeußerlichen zeigt sich diese Verschiedenheit der Auffassung: während auf den älteren Vasen die Handlung immer in einem durch zahlreiche Geräthe an der Wand und die ganze Ausstattung individuell charakterisirten Raume vor sich geht, findet sich in den späteren viel mehr Symbolisches und Andeutungsweises; die Figuren sitzen sehr oft einfach in der Luft und die allgemeinen, nichtssagenden Kränze oder Sterne ersetzen jene individuelle Ausstattung der Wände. Diese Richtung aufs Allgemeine, die besonders deutlich noch in einer Reihe von Toilettescenen hervortritt, die eigentlich eine Feier der Frauenschönheit überhaupt bezwecken, erreicht nun ihre höchste Steigerung, wenn der allgemeine Gehalt der Darstellung durch Inschriften, die Begriffe bezeichnen, angedeutet wird.[69]) — Im Zusammenhange damit steht das allmälige Verschwinden des Typischen, das früher eine so bedeutende Herrschaft ausgeübt hatte. So gewinnen wir einen neuen bezeichnenden Gegensatz zur älteren Gruppe: dort wird ein allgemeiner, fester Typus durch Inschriften individualisirt, hier wird ein beliebig Einzelnes eben dadurch verallgemeinert, dort nur reine Darstellung einer Handlung, hier soll noch ein Gedanke hervortreten. So

verbünden sich Mangel an idealer Gestaltungskraft und ein Ueberwiegen von außerhalb des Gegenstandes liegenden allgemeinen Gedanken, um die Kunst allmählig von derjenigen Höhe herabzuziehen, der — ganz wie in der Poesie — nur die unmittelbare, reine, zwecklose Darstellung und Gestaltung eines Gegenstandes selbst das Ziel ist, einer Höhe, die freilich nur die Zeit des Phidias inne hatte. Die Vasenbilder aber geben uns eine reiche Anschauung von der langsam zerstörenden Wirkung jener Elemente, wodurch wir eine Brücke zur folgenden hellenistischen Periode gewinnen.

Nur ganz kurz sei die Veränderung der Auffassung mythologischer Stoffe durch die spätern Vasen angedeutet. Durch die vor allem nach Ausdruck der psychologischen Motive strebende Auffassung werden auch sie immer allgemeiner und nähern sich dem Genre; die Einzelhandlung wird zu einer allgemein menschlichen und muß als Folie eines allgemeinen Gedankens dienen, was man besonders durch Einführung verschiedener, nicht streng zur Handlung gehöriger Gottheiten zu erreichen sucht, von denen manche, wie Aphrodite, Eros und die Erinyen meist nur Personifikationen psychischer Affekte sein sollen. Ebenso dienen zur Verallgemeinerung jene die freie Natur bezeichnenden Satyrn und auch die von nun an so häufigen Ammen und Pädagogen. Viele Darstellungen, wie die des Parisurtheils oder der Iosage sprechen jetzt deutlich den allgemeinen Gedanken eines Triumphs der Liebe aus. Am weitesten in dieser Richtung zum Genre geht aber eine Vase aus Kameiros in Rhodos, die durch die Kühnheit, mit der sie den Stoff gestaltet, der großen Kunst näher steht, als die übrigen; sie wagt es nemlich, mit der festen Tradition zu brechen, nur um ein neues, reizendes Motiv zu gewinnen. Aus dem früher in aller mythologischen Wunder-

barkeit dargestellten Kampfe des Peleus mit der sich verwandelnden Thetis macht sie eine Ueberraschung badender Mädchen durch den Liebenden. — Daß eine verwandte Richtung in der großen Kunst schon frühe angeschlagen wurde, zeigt uns Zeuxis, der deutlich nach Verallgemeinerung der Charaktere strebt und in diesem Sinne aus der Tradition neue Situationen herausarbeitet. Auf die Vasen scheint diese Richtung des Zeuxis von großem Einfluß gewesen zu sein, wenn auch die kühne Consequenz des obigen Beispiels zu den Ausnahmen gehört. Doch in einer unsern Vasen vollkommen entsprechenden Weise genügte schon Aristophon, der jüngere Bruder des Polygnot, dem bereits allgemeinen Bedürfniß nach psychologischer Motivirung.[70]) Dagegen konnte Parrhasios mit seiner feinen individuellen Charakteristik für die Vasenbilder von keinem Einflusse sein.

Wir können diese Periode nicht verlassen, ohne noch ein Wort zu sagen über die Attischen Grabdenkmäler, deren schönste Typen ja aus dem Ende des 5. und dem 4. Jahrh. stammen. Sie gehören insofern hieher, als alles Porträthafte fehlt, vielmehr die Darstellungen zu allgemeinen Charakterbildern des menschlichen Wesens nach Geschlecht, Alter oder Beschäftigung verallgemeinert sind. So wird bei einer Frau bald ihre Schönheit, indem sie sich schmückt, bald ihr Muttersein, indem sie ihr Kind herzt, bald ihre Familientreue, indem sie dem Gemahle durch Handschlag als ewig verbunden erscheint, als ihr Wesen bezeichnend herausgehoben. Ebenso bei Männern und Jünglingen, die bald musischen, bald gymnastischen Beschäftigungen ergeben erscheinen. Ueber Allem aber liegt ein Hauch der Wehmuth, der an die Vergänglichkeit des Irdischen erinnert, der uns jedoch nicht verleiten darf, in

diesen nur das Wesen des Verstorbenen, nicht seinen Tod darstellenden Denkmälern zufällig momentane Scenen, seinen Abschied vom Leben u. dgl. zu erkennen, wie dies bei unsrer modernen Neigung zu momentan realistischer Auffassung oft geschieht.[71])

So sind wir denn endlich bei der Entwicklung angelangt, auf die uns schon so Manches vorbereitend hinwies, bei der hellenistischen, nach Alexander unter der Herrschaft der Diadochen geübten Kunst. Das Genre gelangt durch sie zu einer neuen, bedeutungsvollen Entwicklung, indem es von allen Seiten durch die sich neu begründenden Zustände und Anschauungen begünstigt ward. Vor Allem geschah das durch die sich immer mehr vollziehende Zersetzung und Auflösung der Religion, die, zwar schon von den Sophisten vorbereitet, doch erst jetzt in einem Euemeros (um 300 v. Chr.), der kühn alle Götter für wirkliche historische Menschen erklärte und mit dieser Lehre von größtem Einflusse war, ihre volle Höhe erreicht. Die religiöse Bedeutung und das Wesen der alten Götter und Mythen, die vordem die Kunst mit reichem Inhalt füllte, konnte jetzt diese Bedeutung nicht mehr beanspruchen; vielmehr wie auch in der Literatur die vom alten Volksglauben getragenen Hauptgattungen, das Epos und die Tragödie verschwanden, um der gelehrten Dichtung eines Kallimachos Platz zu machen, die nur noch „die kleinen Rahmen des Gemüthslebens, der popularen Gelehrsamkeit, der Genre-Bilder aus Antiquitäten und Mythen" (Bernhardy) ausfüllte: so weichen auch in der Kunst die großen, aus dem allgemeinen religiösen Bewußtsein gestalteten Schöpfungen den individuellen Liebhabereien der Künstler, die, nicht mehr an das Volk, nur an den Kreis der „Gebildeten" sich wendend, mit

ihrer Subjektivität Effekt zu machen streben. Und daher kam es, daß man, wie wir schon früher bei Lysipp zu betrachten Gelegenheit hatten, bei Götterbildungen, statt ihr religiöses Wesen darzustellen, jetzt vielmehr ihnen eine zufällige Erregung, eine momentane, menschlich interessante Situation zu geben suchte. Ebenso wählte man sich in der Darstellung mythischer Stoffe, statt den eigentlichen Kern derselben zu treffen, mit Vorliebe irgend eine allgemein menschliche, empfindungsvolle Situation aus, zu der dann der Mythus nur die Folie bildet. Die Campanischen Wandbilder bieten zahlreiche Beispiele der Art,[72]) wo nicht eine Handlung, sondern ein Zustand, eine allgemeine Empfindung ohne mythische Bedeutung dargestellt wird; wie wenn der bei Admet dienende Apoll die Leier spielt und jener als Hirte ihm lauscht, wenn Paris auf dem Ida seine Heerden weidet, wenn Adonis bei Aphrodite ruht, Endymion schlafend daliegt, Narkissos in träumerische Liebe versunken am Bache ruhend liegt, wenn Perseus und Andromeda liebevereint das im Wasser sich spiegelnde Medusenhaupt betrachten, oder wenn gar Apoll ein Mädchen auf seinem Schooße im Kitharspiel unterweist, oder Achill im Zelte bei Patroklos und zwei Mädchen sich mit Musik unterhält, oder Paris als echter Verliebter den Namen seiner Oinone in einen Stein kratzt u. A. Noch auf den Vasenbildern kommen derartige Darstellungen nicht vor, obwohl sich gerade in den spätern Vasen ein Uebergang hiezu nachweisen läßt: ihr Streben nach Verallgemeinerung, ihr Durchdenken der Stoffe vom psychologischen, allgemeinmenschlichen Standpunkte aus, das sie zwar dazu führte, aus der Handlung einen allgemeinen Gedanken herauszuentwickeln, aber nie so, daß Kern und Wesen eines bestimmten mythischen Vorgangs darunter litten oder gar ignorirt worden wären —

all dies mußte vorangehen, um jene Steigerung in den hellenischen Bildern möglich zu machen, die einem allgemeinen Genremotiv zu Liebe auf Darstellung des Kerns der Sage verzichten.

Daß nun aber eine solche Richtung der Kunst dem Genre überhaupt den größten Vorschub leisten mußte, ist klar. Unter den die Art dieses neuen Genres bestimmenden Faktoren aber gebührt dem immer weiter greifenden Realismus die erste Stelle: die in dieser Zeit ermattete und erschlaffte ideale Gestaltungskraft steigt herab zum Unmittelbar-Wirklichen und ergreift dies in all seiner zufälligen Aeußerlichkeit. Es ist dieselbe Entwicklung, wie in der Philosophie und Wissenschaft: nachdem die Sophistik alles Alte, durch Ueberlieferung Geheiligte in Frage gestellt und ein neues Durcharbeiten und Motiviren von innen heraus veranlaßt hatte, so sieht man jetzt erst, wie wichtig die Erforschung der realen Wirklichkeit ist und strebt jetzt vor Allem nach empirisch positiven Kenntnissen und Maximen für's praktische Leben.

In der Kunst sahen wir schon Lysipp mit diesem Herabsteigen zum Wirklichen vorangehen, nicht minder den Maler Antiphilos, dessen Einfluß für die Folgezeit von größter Bedeutung war; denn daß es gerade die jetzt aufblühende Kabinetsmalerei war, die, dem Antiphilos folgend, jenen Realismus zur höchsten Ausbildung führte, liegt in der Natur dieses Kunstzweiges. So hören wir von einem Philiskos, der ein Maleratelier und darin einen das Feuer anblasenden Knaben, also ein jenem Werke des Antiphilos sehr verwandtes Bild malte, bei dem der Lichteffekt und die realistische Umgebung das Interesse ausmachte. Simos[73]) ferner stellte eine Walkerwerkstätte dar, wo man gerade Feiertag machte; Athenion malt einen Reitknecht mit dem Pferde, Realkes etwas Aehnliches: einen Mann

der durch Schnalzen ein Pferd zu besänftigen und zurückzuhalten suchte, Leontiskos endlich malt eine Harfenistin. Während jedoch diese Maler sich auch noch auf andern Gebieten bethätigen, so zieht Peiräikos die letzte Consequenz aus Antiphilos Richtung, indem er sich ausschließlich auf diese Kleinmalerei der unbedeutendsten, niedrigsten Gegenstände warf; in technisch höchster Vollendung malte er Barbierstuben und Schusterwerkstätten, ferner Eselein und auch bloßes Stillleben, wie Eßwerk und Aehnliches. Dieselbe Erscheinung finden wir auch in einem andern Kunstkreise: der Cälator Pytheas cisellirt an kleinen Trinkbechern Figuren von Köchen und allerlei derartigem auf Essen und Trinken Bezüglichem. Zwar ist uns die Zeit dieses Künstlers nicht überliefert, doch kann er, allen Analogien zufolge, nicht früher als in die hellenische Periode gesetzt werden.

Unter den erhaltenen Werken kommen dieser Richtung einige der vor nicht langer Zeit in Tanagra in Böotien gefundenen Terrakotten, namentlich die zwei in der Archäolog. Zeitung 1874 t. 14 publizirten Statuetten, von denen die eine wahrscheinlich einen Bäcker[73a]) darstellt, der, auf einem niedrigen Steine sitzend, soeben etwas zu Röstendes auf einen kleinen, über glühenden Kohlen stehenden Rost legt, während er auf den Knieen das Brett hält, auf dem er die Brode formt; er selbst ist bei dem heißen Geschäfte ganz unbekleidet und eifrig in seine Arbeit vertieft. Ebenso aus niedern Ständen und dem alltäglichen Leben gegriffen ist das zweite der genannten Werke, dasselbe Thema behandelnd wie Peiräikos in seinen Bildchen: ein einfacher, ehrsamer Bürger läßt sich die Haare schneiden; er hat sich, nicht anders als bei uns, in einen langen weißen Mantel gehüllt und sitzt nun ruhig geduldig da, aber nicht in sich versunken, sondern in steter Erwartung, bis der hinter ihm stehende Sklave mit

dem Geschäfte fertig sei; dem eilt es aber gar nicht, mit der kaltblütigsten Ruhe scheert er die Haare nach einander ab; in seinem wohlgenährten, vollen, gleichgültig stumpfen Gesicht haben wir wohl den echten Typus eines Böoters, wie ihn uns die Alten schildern. Diese Schärfe der Charakteristik, diese bei aller Ruhe lebendige Handlung ist aber mit den einfachsten Mitteln erreicht: der Stil hat etwas Derbes, Volksthümliches, namentlich sind die etwas zu starken und großen Arme und Köpfe zu bemerken; letztere zeichnen sich noch besonders durch den prächtigen, echtgriechischen Schädelbau aus. Auch einige andre Stücke jenes Fundes in Tanagra gehören hieher; so ein alter, kahler Bettler, der sich auf einen derben Jungen stützt, eine alte Amme mit einem Säugling u. dgl. Ueber die Zeit der Entstehung dieser Werke läßt sich leider nichts Gewisses sagen; doch werden sie schwerlich in voralexandrinische Zeit fallen, wegen des Realismus, der seine Motive aus dem niedrigsten alltäglichsten Leben greift (eine lokale Entwicklung könnte indeß Manches anticipirt haben). Andrerseits darf man sie nicht zu weit hinabrücken, da ihr ganzer Charakter auf die gute Kunstzeit weist. — Die erhaltenen Wandbilder, mehr auf anmuthige flüchtige Dekoration berechnet, als zur Nachahmung feiner Cabinetsbilder geeignet, bieten leider nur wenig in die besprochene Richtung Gehöriges. Außer den zahlreichen Stillleben kann man etwa hieher zählen das Bild eines Barbaren, der mit einer Hetäre zecht, die ihn zu überlisten sucht; ferner die ganz realistisch gehaltnen Bilder, die Schauspieler und Musiker darstellen, ferner die Komödienscenen. In sehr niedrig charakteristischer Weise sind auch die Gemälde gehalten, die Zwerge (Pygmäen) in verschiedenen Handlungen des täglichen Lebens darstellen.[74]) Doch die Campanischen Wandbilder sollten ja nur einen gefälligen Schmuck der Wohnräume

bilden, natürlich warfen sie sich daher mit größerer Vorliebe auf die idealisirenden Bilder der anmuthigen Richtung, die auch ihrer flüchtigen dekorativen Technik mehr entsprachen. Wir finden daher besonders junge Mädchen in ansprechenden, freundlichen Situationen dargestellt; harte und niedrige Darstellungen aber pflegt diese anmuthige Dekorationsweise meist zu idealisiren, indem sie Eroten und Psychen zu Trägern derselben macht; denn diese sind bereits so sehr allen mythologischen Begriffs entkleidet, daß man ihnen alle möglichen täglichen Geschäfte auferlegen konnte.[75])

Von größerer Wichtigkei jedoch ist eine andre Gattung des Genres, die wir als die specifisch hellenistische bezeichnen müssen, da sie eben nur aus den Zuständen dieser Zeit sich erklären läßt.[76]) Die Umwandlung der meisten Staaten in Monarchien hatte nemlich die weittragendsten Folgen. War früher jeder Bürger ein ganzer Mensch und war er nur um des Staates willen und durch den Staat den er regieren half, da, so fällt jetzt, wo der Einzelne ohne nähere Beziehung zur Regierung nur auf seine Privatinteressen angewiesen ist, und sogar kosmopolitische Anschauungen um sich griffen, alles Gewicht auf das Einzelindividuum, das, um sich zu erhalten, durch größere Arbeitstheilung sich immer einseitiger ausbilden mußte; kurz es sonderten sich die Berufe ungleich schärfer als früher, und man ist jetzt nicht mehr in erster Linie Mensch und Bürger, sondern erst Soldat, Beamter, Gelehrter u. s. w. Die gemeinsame Richtung der Theile zum Ganzen hat aufgehört, jeder der Theile bildet sich für sich selbst nach eigner Weise aus und es entsteht eine feine Sonderung in Individualitäten, ein Subjektivismus, von dem die frühere Zeit keine Ahnung hatte und der an das Moderne streift. Doch das

Naturgesetz legte in Jeden den Trieb, sich zum ganzen und vollen Menschen auszubilden; wird er daran behindert durch die Verhältnisse — und das war in dieser Zeit der Fall —, so fühlt er dies bald schmerzlich und aus der tief empfundnen Einseitigkeit der eignen unharmonischen Ausbildung entspringt eine Sehnsucht nach dem was man nicht ist. Daher erklärt sich das Interesse, das man jetzt an andern Berufen nimmt, das Interesse an andern scharf ausgeprägten Individualitäten, das wir in der Kunst dieser Zeit finden: es ist der Trieb, das einseitige Selbst aus Fremdem zu ergänzen. — Doch was fehlte hier am meisten, wo das Leben sich immer mehr in großen Städten konzentrirte und die sozialen Verhältnisse sich unsern modernen näherten? Natur und Unschuld waren auch hier entwichen und nach ihnen verlangte man sehnend zurück. So ist es Thatsache, daß das Naturgefühl der hellenistischen Zeit eine bedeutende Schwenkung zur modernen sentimentalen Auffassung machte;[77]) doch am deutlichsten spricht für jene Sehnsucht ein ganzer Literaturzweig, das Idyll, das seine Stoffe vorwiegend aus den niedern Kreisen der Landleute, Hirten, Jäger und Fischer nimmt, die, aus dem Zusammenhange mit der Natur noch nicht losgerissen, den überbildeten Städter als Bild des ersehnten, einfach natürlichen Zustandes befriedigten. Nur die Wahl des Stoffes jedoch zeigt den sentimentalen Zug; die Darstellnng selbst ist, wenigstens bei Theokrit, voll von gesundem Realismus. — Auch die Kunst bemächtigte sich jetzt dieser Stoffe, namentlich der Hirten und Fischer mit großer Vorliebe. Leider mangeln uns gerade hierüber bestimmte Nachrichten der Schriftsteller; doch da uns aus früherer Zeit gar nichts Aehnliches bekannt ist, so können die Originale des zahlreich Erhaltenen nur in dieser Periode gesucht werden, in der sie allein zu begreifen sind. Aus

Plinius (35, 25) kennen wir nur ein hiehergehöriges Gemälde, das eines alten Hirten mit dem Stabe in der Hand. Eine darangeknüpfte Anekdote ist sehr bezeichnend: der Gesandte der Teutonen nemlich soll auf die Frage, wie hoch er es schätze, geantwortet haben, nicht einmal lebendig wolle er einen solchen Mann geschenkt bekommen. So spricht der unverdorbne germanische Naturmensch und ähnlich könnte ein Grieche der älteren Zeit sich geäußert haben. Die Darstellung einer so niedern Person kann nur dann Interesse erwecken, wenn der Hirte nicht des Hirten wegen, sondern um die Sehnsucht nach einem glücklich beschränkten Naturleben zu befriedigen, gemalt ist. Dem früheren gesunden Gefühle aber mußten diese Gegenstände fern liegen, ja verächtlich dünken, es liebte nur die Darstellung des freien, ganzen Menschen. Noch auf den Vasen läßt sich daher das niedere Genre der Sehnsucht nicht mit Sicherheit nachweisen, dagegen spielt es auf den Campanischen Wandbildern eine große Rolle, wo namentlich die Hirten als Staffage der Landschaften sehr gewöhnlich sind.[78]) Vor Allem gehört aber eine Reihe von Statuen hieher; die meisten stellen Fischer dar, wie sie angeln oder die Waare zu Markte tragen oder feilbieten; die scharfe realistische Charakterisirung entspricht den Schilderungen der hellenistischen Poesie.[79]) Andere Statuen zeigen Hirten oder Landleute, die z. B. ein geschlachtetes Thier ausweiden oder es kochen.[80]) Ueberall sehen wir hier den Realismus zusammenwirken mit jenem Zuge der Sehnsucht, eine Vereinigung, der auch die ganze Gattung der Landschaftsmalerei um dieselbe Zeit ihre Entstehung verdankt; denn einerseits ist die Kraft, ein ideales Ganzes aus den Theilen zu gestalten, erlahmt, andrerseits ist man von der Natur entfernt, ihr fremd geworden: man imitirt sie und schafft nicht mehr aus ihr heraus, man

hängt mit Sehnsucht am Theil, am Einzelnen, weil man selbst ein Ganzes nicht mehr ist.

Einer idealeren Richtung begegnen wir in der zweiten Gattung des aus jener Sehnsucht hervorgehenden Genres, den Kinderstatuen. Wo zeigt sich die ersehnte Unschuld und Natur frischer, unmittelbarer und reizender, als im Kinderleben? Kein Wunder also, wenn auch dieses jetzt zu einem Lieblingsgegenstand statuarischer Kunst erhoben wurde. Freilich bemerkten wir schon gegen Ende der vorigen Periode Darstellungen von Kindern, aber es ist ein himmelweiter Unterschied, ob dies in kleinen Gemälden, kleinen Terracottastatuetten und Gefäßchen geschieht, die selbst zum Kinderspielzeug bestimmt, oder ob man es wagt, monumentale, statuarische Compositionen zu gestalten aus der unbedeutend kleinen Kinderwelt, die weder einem rein formalen Genusse mit ihren unreifen Formen genügen konnte, noch blos durch Bewegung und Handlung ein für ein monumentales Werk befriedigendes Interesse hervorrufen konnte. Drum stellte auch die voralexandrinische Genre-Plastik nur Knaben dar, die dem eignen vollen Menschen nahe standen; erst jetzt in hellenistischer Zeit, wo man, von sich selbst nicht mehr befriedigt, sich aus Fremdem zu ergänzen sucht, jetzt war in der Sehnsucht nach dem unschuldig natürlichen Wesen der Kinder der Punkt gefunden, der sie der monumentalen Behandlung würdig machte. Begünstigend wirkte natürlich auch, daß die Kunst immer mehr im Dienste privater Dekoration arbeitete.

Als das Hauptwerk der ganzen Richtung, in dem sich ihre wesentlichen Eigenschaften am klarsten widerspiegeln, ist offenbar der Knabe mit der Gans von Boethos zu betrachten, von dem unsre Untersuchung den Ausgang nahm. Leider ist uns außer-

dem literarisch gar nichts Bestimmtes überliefert. Nur ein Werk kann hierhergezogen werden: Epigonos, ein Künstler unbekannter, doch wahrscheinlich hellenistischer Zeit macht die Gruppe einer sterbenden Mutter, die von ihrem Kinde „miserabiliter" geliebkost wird:[81]) der ganz malerische Vorwurf erinnert uns auffallend an Aristides berühmtes Werk; aber sehr bezeichnend sind die Unterschiede: dort bei Aristides liegt alles Gewicht auf der Mutter, die voll Angst und Schmerz für des Kindes Leben noch im Tode sorgt — hier dagegen auf dem Kinde, das in seiner unwissenden Einfalt und echt kindlichen Liebe die Mutter, die ihm stirbt, liebkost; hier freuen wir uns am einfach Kindlichen und bemitleiden das arme Würmchen — dort packt uns ein ernstes tiefergreifendes Pathos. So tritt uns in dieser Umbildung eines älteren Werks der ganze Charakter hellenistischer Kunst auf's Deutlichste entgegen und nicht umsonst trug Epigonos seinen Namen: er war ein Epigone.

Von den zahlreichen uns erhaltenen Werken dürfen wir nach dem Vorausgegangnen annehmen, daß ihre Originale sämmtlich in hellenistischer Zeit nach dem Vorgange des Boethos gestaltet wurden. Vor Allem berühmt muß eine uns in mehreren Repliken erhaltne Composition gewesen sein, einen kleinen Knaben darstellend, der nach Kinderart auf dem Boden sitzt; er scheint aufstehen zu wollen, ohne es noch zu können; bittend streckt er den einen Arm aus und blickt aufwärts, daß man ihm helfen solle; doch da er den andern Arm auf seine Gans, den Lieblingsvogel, legt, um sie festzuhalten, so scheint diese, die man ihm vielleicht wegnehmen will, der Grund seiner Erregung zu sein.[82]) Auch hier, wie am Werke des Boethos, liegt das Interesse in dem Contraste der kindlichen Noth und Sorge mit dem kleinen Gegenstande, des ängstlichen Eifers mit der kindlichen Unbeholfenheit, wodurch unsre Sehnsucht nach der beschränkt

unschuldigen Kindheit erwacht.[83]) Denselben Grundzug tragen die übrigen, weit unbedeutenderen Werke der Art, die meist einen ruhig dastehenden Knaben, der seinen lieben Vogel füttert oder an sich drückt, darstellen.[84])

Andre sitzen am Boden mit einem Vogel oder einer Frucht[85]) oder halten stehend Früchte.[86]) Sehr beliebt ist es in der hellenistischen Zeit, schlafende Gestalten darzustellen; so finden wir denn auch bald Kinder überhaupt, bald ländliche Hirten oder Fischerknaben, die entweder in liegender oder — indem sie sich auf das eine heraufgenommene Bein stützen — in sitzender Stellung schlafen.[87]) Einige Gruppen zeigen knöchelspielende und darum sich streitende Knaben.[88]) Sehr fragmentirt sind einige Statuen laufender, irgend ein kleines Interesse verfolgender Jungen.[89]) Selten wurden Mädchen dargestellt, doch scheint ein Werk berühmt gewesen zu sein: ein kleines Mädchen, das am Boden sitzt und Knöchel spielt;[90]) aber auch Mädchen mit dem Lieblingsvogel kommen vor, wie eine Statue des Kapitolinischen Museums, die sich durch schöne Gewandmotive auszeichnet, ein Mädchen zeigt, das erschreckt eine Taube am Busen zu bergen und zu schützen sucht gegen ein andres Thier, etwa einen anspringenden Hund (Clarac musée 877, 2235).

Doch kehren wir endlich zurück zu unserm Ausgangspunkte, zu jener Frage, welche diese ganze Untersuchung veranlaßte: welche historische Stellung der Knabe mit der Gans und der Dornauszieher einnehmen. Wie trefflich sich ersterer, das Werk des Boethos, in das Ganze hellenistischer Kunst einfügt, haben wir oben klar gesehen. Aber der Dornauszieher? wird man ungeduldig fragen. Natürlich kann er unmöglich derselben Zeit, noch viel weniger demselben Künstler, Boethos, angehören,

wie Overbeck (Plastik 2, 127) festhält; vielmehr, wenn wir uns der zu Anfang aufgestellten Gegensätze beider Werke erinnern, so sind dies ganz dieselben, wie wir sie jetzt zwischen vor- und nachalexandrinischem Genre beobachtet haben: der Knabe mit der Gans und mit ihm das ganze hellenistische Genre entspringt aus der Sehnsucht nach einem verlornen Paradiese der Natur und Unschuld. Drum stellt man nicht das eigne Alltagsleben dar; ist man doch nicht mehr befriedigt von sich selbst und kann kein Interesse mehr haben an der bloßen Darstellung dessen, was man selbst ist; Hirten und Fischer und vor Allem Kinder müssen in das verlorne Naturleben zurückversetzen. Dagegen der Dornauszieher und mit ihm das ganze voralexandrinische Genre ist nichts als reine Darstellung einer Handlung, nicht aus dem entfernten Kinder- oder Fischerleben etwa, sondern aus dem unmittelbar eignen, wo nichts als die scharfe Ausprägung des Momentes der Handlung interessirt und nirgends eine Spur sich findet von jenen mit der Darstellung verknüpften Nebenelementen, nichts von jenen gesuchten Contrasten glücklicher Beschränktheit mit der eignen Ueberkultur, kurz nichts von jener Sehnsucht nach natürlich unschuldigen Zuständen, die dem hellenistischen so eigenthümlich ist.

Unser Dornauszieher gehört also in die voralexandrinische Kunst. Doch können wir dies noch genauer bestimmen; denn nicht etwa in's 4., sondern noch in's 5. Jahrhundert v. Chr. weisen ihn mehrere Momente, namentlich die deutlichen Spuren des Alterthümlichen an Haar und Gesicht. Freilich haben eben diese Spuren einen unsrer trefflichsten Kunstgelehrten (Kekulé) bewogen, das Werk in eine ganz verschiedene Zeit und Schule, in die des Pasiteles zu Rom, eines Zeitgenossen des Pompejus, oder in eine diesem verwandte und nahe stehende (uns noch unbe-

kannte) Schule zu setzen.[91]) Dieser Irrthum, der indeß fein durchgeführt ist und daher eine genaue Erwägung verlangt, ist sehr begreiflich bei der vollkommenen Unklarheit, die bisher über die Geschichte des Genres herrschte. Denn auch Kekulé geht von jener Voraussetzung aus, deren Falschheit wir erwiesen haben, der Voraussetzung, daß der Dornauszieher als „Idyll" mit Boethos und der hellenistischen Geistesrichtung gleich zu setzen sei. Er glaubt, das Werk könne auch „in minder glücklichen Zeiten der Kunst" geschaffen worden sein, ja er hält selbst das „Motiv" in der älteren Kunst für unmöglich und übersieht dabei vollständig gerade jene im Folgenden noch näher zu betrachtende, kühne Härte der Composition, die man sich eben nur in den besten Zeiten des 5. Jahrh. erlauben konnte. Für diesen Grundirrthum, daß das Werk einer späteren Zeit angehören müsse, sucht nun K. zweierlei scheinbare Widersprüche in der formalen Behandlung unsres Werkes zu verwerthen: der mit Lysippischer Meisterschaft gebildete Körper widerspreche dem Haare, und wiederum die sorgfältig zierliche, selbst freie Haarbehandlung widerspreche dem an sich unmöglichen Wurfe desselben, indem die Locken der Bewegung des Kopfes entsprechend mehr vorwärts fallen sollten. Beide Widersprüche verschwinden aber bei genauerer Betrachtung. Beim Haare zunächst ist zu beachten, daß alle Haare, nach der Sitte der älteren Kunst, von einem einzigen Punkte am Wirbel ausgehen, daß sie also gar nicht so vorfallen konnten, wie bei einer naturgemäßeren Anordnung. Die langen lockigen Haare zerfallen nun in zwei Hauptpartieen, die rechts und links sich weich und eng um den Schädel legen (auch hinten ist die Scheidung noch bemerklich). Bei der Neigung des Hauptes rutschen sie aber eben so weit vor, als es die Natur solchen enganliegenden, elastischen und schmiegsamen Haares ver-

langt; ja der Künstler hat es nicht unterlassen, dieses Vorrutschen auf der rechten Seite, die tiefer geneigt ist, mehr zu betonen, als auf der linken. In der Mitte zwischen diesen beiden Seitenpartieen wächst ein selbständiger kürzerer Haarbündel zur Stirn herab, wo er sich in einen kleinen Knoten konzentrirt, der die Richtung des Kopfes nach vorn noch einmal betont. Symmetrisch kommen endlich zwischen diesem Centrum und den beiden Seitenpartien als vermittelnder Uebergang einige kleine, sorgfältig gelockte Härchen zum Vorschein. Die zierliche und feine Behandlung namentlich der Lockenspitzen ist durchaus den Forderungen des Bronzestils entsprechend, denen schon die alterthümlichen Werke mit ihren zierlichen, symmetrisch gereihten Drahtlocken besonders gerecht zu werden suchten.

Aber auch das so äußerst anziehende einfache Gesicht vom reinsten Typus zeigt noch deutliche Spuren des Alterthümlichen in der Gesammtanlage: in dem Vorwiegen des breiten, großen Kinns gegen die niedere Stirn, in den noch nicht ganz im Profil stehenden Augen und dem etwas äußerlich aufgefügten Mund, dessen Winkel ein Weniges emporgezogen sind. Aber all dies ist nur ein sanfter Nachklang an archaische Gebundenheit, wie er einer Uebergangszeit eigenthümlich sein mußte, und weit entfernt von einem bewußten Hervorheben des Alterthümlichen. — Endlich der Körper wird wegen der trefflichen Wiedergabe der Formen dieses jugendlichen Alters mit Recht bewundert. Wenn aber Kekulé Lysippische Kunstart an ihm bemerken will, so wüßte ich wahrlich nicht, worin diese bestehen sollte; denn weder von Lysippischen Proportionen noch von gewissen naturalistischen Zügen ist irgend etwas zu bemerken.[92]) Auch die Falten am Bauche, die man etwa anführen könnte, geben in der scharf abgränzenden Bronzetechnik nur das zum Verständniß der

Bewegung Wesentliche und Nothwendige, sie dienen nur zur Klarlegung des inneren Organismus bei seiner eingedrückten und verschobenen Lage, sind aber frei von allen naturalistischen Zufälligkeiten, die sich spätere Künstler gerade hier gewiß erlaubt hätten. Wohl aber muß man hier an die hohe körperliche Vollendung erinnern, die z. B. schon in den Aegineten erreicht ist, wo ja auch schon (wenigstens im Ostgiebel) die Falten der Haut zur Charakterisirung der Bewegung beigezogen werden.

So können wir denn von jenen angeblichen Widersprüchen keinen begründet finden, indem sich vielmehr Alles zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Wir erkennen hier einen Künstler aus der letzten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der, bei bereits genauer Kenntniß namentlich des bewegten männlichen Körpers, sich doch in dem den geistigen Ausdruck bedingenden Theile, dem Kopfe, noch nicht ganz von der alterthümlichen Gebundenheit losmachen konnte, der er auch in der Anlage des von einem Punkte ausgehenden Haares folgte. — Zu der richtigen Annahme einer älteren Schule des 5. Jahrh. gelangt auch die neueste Besprechung unsrer Statue in den Annalen des archäologischen Instituts (1874); die nähern dort versuchten Bestimmungen kann ich jedoch nicht als richtig anerkennen, da auch sie nicht auf einer vollen Erkenntniß der Eigenthümlichkeiten unsres Werkes beruhen. (S. die Schlußanmerk. 101.)

Ich kehre zu Kekulé's Vermuthung der Pasitelischen, oder einer im Wesentlichen analogen Schule zurück; sie wird nicht nur durch die oben aus der formalen Analyse gewonnenen Resultate unhaltbar, sondern sie widerspricht auch überhaupt dem Kunstvermögen der griechisch römischen Epoche,[93]) die keine einzige neue originale Schöpfung von Bedeutung auf dem Gebiete idealer Skulptur aufzuweisen

hat, die nur im Copiren und Umbilden überlieferter Typen ihr Verdienst suchte; volle Originalität wird aber Niemand unserm Werke absprechen wollen. Ferner läßt sich jene Ansicht gerade mit den wesentlichen Eigenschaften der Pasitelischen Richtung nicht vereinen. Indem diese eklektische Schule nemlich mit Vorliebe alterthümliche Typen mit erneutem Studium des Modells wiederholt, entsteht an ihren Werken ein unharmonischer Contrast des in der überbreiten Brust und der ganzen Kopfbildung und der gebundnen Stellung festgehaltnen archaischen Typus mit der raffinirt eleganten, naturalistischen Behandlung des Einzelnen;[94]) von einer solchen Disharmonie haben wir aber im Dornauszieher nichts gefunden. Entschiedner noch ist der geistige Charakter der Pasitelischen Schule jener Annahme zuwider. Ohne eine einzige neue, ganz eigene Composition zu schaffen, sucht sich jene eklektische Richtung ihre Motive von überall zusammen.[95]) Ihr Verdienst sieht sie lediglich in der Durchführung, in dem raffinirten Detailstudium, gegen das die geistige Bedeutung vollkommen zurücktritt. Das Hauptwerk der Schule scheint eine steife akademische Studienfigur gewesen zu sein, die nun bald einzeln dargestellt, bald in völligem Mangel aller und jeder Phantasie und Erfindung mit andern Figuren zu einer losen Gruppe verbunden wird, überall mit derselben einförmigen Stellung und Haltung der Glieder; ja diese Schule allein scheint es bis zu sinnlosem Copiren gebracht zu haben.[96]) Nirgends ist ferner in jenen Gruppen eine klar ausgesprochene Handlung da, sogar die Hauptmotive sind meist ganz unklar, so daß der Streit über die Gegenstände, die sie darstellen, bei einer so in's Allgemeine verflachten Behandlung wohl nie entschieden werden kann.[97]) Wie contrastirt nun dies Alles mit dem Dornauszieher, mit seiner scharf und hart ausgesprochnen Handlung, wo Nichts als eben

diese das Interesse ausmacht? Welcher Gegensatz, dort diese einförmig bedenkliche, trockene Richtung des Pasiteles, diese gesuchte Ruhe, diese affektirte, studirte Geziertheit — und hier das frische, volle, kühne Leben im Dornauszieher![98])

Hat er also Nichts zu thun mit Pasitelischer Richtung, gehört er dagegen in's fünfte Jahrhundert v. Chr., so können wir vielleicht noch einen Schritt weiter gehen und die Schule, der das Werk angehört, näher zu bestimmen versuchen; ich sage die Schule, nicht den Meister; denn früher zwar war es eine vielverbreitete, leichtsinnige Methode, zu jedem bedeutenderen Kunstwerke sich immer aus den literarischen Notizen auch den Namen des verfertigenden Künstlers auszuwählen; und so hat ja auch unser Werk eine derartige Behandlung erfahren, die es ohne Rücksicht auf den künstlerischen Charakter mit einem von Boethos genannten identifizirte. Etwas ganz Anderes ist es, wenn man nach genauem vergleichenden Studium eines Werkes wagt, dasselbe einer ganzen Schule, einer Richtung im Allgemeinen beizulegen.

Erinnern wir uns nun dessen, was wir gleich zu Anfang über die Composition des Dornausziehers bemerkten. Wir fanden da in dem heraufgenommenen Beine eine unsymmetrische Härte der Linienführung, wie sie nur äußerst selten in den Werken antiker Kunst zu Tage tritt. Dieser Punkt muß daher für die Bestimmung der Schule, der unsre Statue zuzuweisen ist, von entscheidender Wichtigkeit sein. Allerdings existiren leider noch gar keine genaueren Untersuchungen über Linienführung in den verschiedenen Schulen, was gerade für den vorliegenden Fall sehr zu beklagen ist. Dennoch dürfen wir wenigstens soviel mit Sicherheit behaupten, daß jene Eigenschaften zunächst mit der Annahme Peloponnesischer Schule unvereinbar wären. Wir

brauchen ja nur einen Blick zu werfen auf den Polykletischen Doryphoros oder Diadumenos, die uns ja höchst wahrscheinlich in Kopien erhalten sind, um sofort in dieser fast mathematisch strengen, klaren und regelmäßigen Linienführung das gerade Gegentheil von dem zu erkennen, was wir am Dornauszieher bemerkten. Auch die Werke aus der Attischen Richtung des Phidias sowohl wie des Praxiteles bieten nichts Verwandtes dar: denn finden wir auch leidenschaftlich und individuell bewegte Gestalten, so herrscht doch überall das Streben nach harmonischer Abrundung vor, wie man z. B. an den Niobiden leicht bemerken wird. Etwas unserm Werke Verwandteres haben dagegen die Attalischen Weihgeschenke aus der Pergamenischen Schule — aber doch wieder in wesentlich verschiedener Art: hier hat Leidenschaft alle Glieder gleichsam in ihren Fugen gelöst und Leidenschaft motivirt jede Bewegung. Wie anders dagegen die einfache, nicht von innen, nur durch die körperliche Handlung motivirte Härte unsres Dornausziehers! Auch dort in den Gallierstatuen ist der symmetrische Aufbau durchbrochen, aber um das stürmische innere Pathos zur Anschauung zu bringen. Man vergleiche nur einmal im Einzelnen den sog. sterbenden Fechter mit dem sterbenden Aegineten des Ostgiebels und man wird den ganzen Gegensatz empfinden, der diese ältere Zeit, wo das Ganze der rein körperlichen Bewegung, wo ein wohl abgemessener Typus dieser Bewegung das Ziel war, von jener spätern Kunstweise trennt, wo der Künstler nicht einen Typus, sondern das ganz individuelle, einzelne, immer wechselnde Pathos zur Grundlage nimmt. Der Realismus der hellenistischen Kunst steht in engster Verbindung mit dieser Richtung auf's Individuelle und Besondere. Indessen that die hellenistische Kunst in diesen beiden Momenten, dem Realismus und der veränderten,

auf das innerlich Individuelle zielenden Linienführung nur einen ersten Schritt zu dem in der modernen Kunst Erreichten: die Gallierstatuen sind das erste, wenn auch noch weit entfernte Analogon zur Linienführung eines Michel Angelo. — Von dieser ganzen Entwicklungsreihe steht aber unser Dornauszieher weit ab: nicht individuelle innere Erregung, sondern die Lebendigkeit einer allgemeinen körperlichen Handlung durchbricht die symmetrische Anlage, und hierin gibt es meines Wissens nur Ein Werk, das ihm wirklich nahe steht: es ist der Diskobol des Myron. Denn auch hier haben wir unschöne Härte der Umrisse dem möglichst wahrheitsgetreu und lebendig gefaßten Momente einer körperlichen Aktion zu Liebe. Bestätigt wird diese auf Myron hinleitende Spur dadurch, daß auch in den Metopen des Theseions, die unter Myrons Einfluß stehen, sich Aehnliches findet, z. B. wie der Minotaur den Theseus angreift u. A.

Einmal auf die richtige Bahn geleitet, stimmt nun Alles merkwürdig mit dem Charakter Myronischer Schule überein. Denn wenn in unserm Dornauszieher sich Alles auf den Einen möglichst präzis gefaßten Moment der Handlung konzentrirt und hierin alles Interesse aufgeht — so ist das echt Myronisch, ja eben darin spricht sich das Wesen der Kunst des Myron aus; diesem lebensvollen Herausheben der einen, scharfabgegränzten Handlung zu Liebe zerbricht der Diskobol gleich wie der Dornauszieher die ruhige Symmetrie der Linien. Doch das innere Leben der Seele („animus“ Plin.), der Empfindung blieb der Myronischen Richtung noch fremd: auch der Dornauszieher verräth in dem ruhig edeln, noch etwas alterthümlichen Typus des Kopfes keine Spur von innerer Gemüthserregung. Wenn uns endlich gerade von Myron berichtet wird, daß er bei sonstiger freier Vollendung des Körpers in der Bildung des Haares noch

der alt schematischen Behandlung folgte (der rudis antiquitas wie bei Plinius etwas stark von dem einseitig Lysippischen Standpunkt gesagt wird, eine Vernachlässigung folgt daraus auch nur von diesem Standpunkte des Realismus, dem die schematische Sorgfalt der antiquitas als Vernachlässigung der Naturwahrheit erschien), so stimmt auch dies mit dem Dornauszieher in auffallender Weise überein. Monumentale Analogieen für das Einzelne können wir leider hier nicht beiziehen, denn keine Statue jener Uebergangszeit stellt uns eben solches langes Lockenhaar dar, und was von Myronischen Werken erhalten ist, sind auch nur Kopien, die natürlich für alles Detail eine sehr unzuverlässige Grundlage bilden, indem gerade gewisse alterthümliche Spuren im Haar oder Gesichtsausdruck sehr leicht verwischt werden konnten. — Zu jenen sämmtlich auf Myron weisenden Punkten kömmt nun endlich, daß von den Schulen des 5. Jahrhunderts außer der Polykletischen, die wir schon früher abwiesen, nur die Myronische sich unsres Wissens in der Genrebildung hervorthat, und daß uns gerade von ihr einige der bedeutendsten Genrestücke bekannt sind, die auf eine umfangreiche Beschäftigung eben mit diesem Zweige schließen lassen. Und diese Werke stellten **Knaben** dar — wie unser Dornauszieher. Allerdings betrachteten wir jene als Weihgeschenke, die eine bestimmte Beziehung hatten. Es waren Knaben mit Weihwasserbecken und am Räucheraltar, also im heiligen Tempeldienste beschäftigt. Nun wissen wir freilich nicht, ob auch unser Dornauszieher ein solches Weihgeschenk war, aber es wird Niemand behaupten wollen, daß dies unmöglich sei; ja das Motiv enthält vielleicht selbst einen bestimmten Bezug: man durfte einen heiligen Bezirk bekanntlich nur mit entblößten Füßen betreten; ein Knabe im Dienste des Tempels konnte sich also sehr oft etwas in die Fußsohle treten, das er

sich wieder herausziehen mußte. Sollte also ein solcher Knabe dargestellt werden, was bezeugtermaßen gerade von der Myronischen Schule mehrmals geschah, lag es nicht nahe, einmal einen — Dornauszieher zu bilden? — So würde sich unsere Statue ganz an jene Knaben des Lykios anschließen, die ebenfalls ohne eine bestimmte Person darzustellen, doch einen engbegränzten Kreis, nemlich im Tempel dienende Knaben durch einen Repräsentanten vergegenwärtigen. Als Weihgeschenk an eine Gottheit wird dieser Eigenthum letzterer und erhält dadurch eine individuelle Bedeutung, die jenem strengen Wesen des Genres, wie es aber nach unsern Ausführungen wahrscheinlich erst durch Polyklet aufkam, noch nicht entspricht[99].

Um nun das gewonnene Resultat zusammenzufassen, so haben wir im Dornauszieher das originale Werk eines Künstlers, der etwa ein Zeitgenosse des Myron oder seiner nächsten Nachfolger, wie diese noch in einigen Punkten am Archaischen hängend, von der Myronischen Schule direkt beeinflußt wurde[100].

In den beiden Statuen, dem Kinde mit der Gans und dem Dornauszieher erkennen wir also die Repräsentanten der beiden Hauptepochen griechischer Genrebildnerei, ja sie charakterisiren auf's deutlichste zwei geistig so verschiedene Kulturperioden wie die vor- und die nachalexandrinische. Beides aber sind Werke ersten Rangs und nicht umsonst von jeher so bewundert. Das moderne Genre, das wohl nur Weniges ihnen an die Seite stellen kann, hat keine zwei so ganz verschiedenen charakteristischen Epochen aufzuweisen; es basirt vielmehr von Anfang an auf jenen Bedingungen, die das hellenistische Genre hervorriefen. Und wie in jeder andern Beziehung, so hat sich auch hier der Hellenismus dem Modernen vielfach angenähert.

Aber dennoch bleiben wesentliche Verschiedenheiten genug; denn trotz mancher Anläufe konnte der Realismus im antiken Genre doch nie sich zu einer solchen Stärke entwickeln, wie dies in dem modernen geschah; die idealanmuthige Richtung blieb hier immer ein starkes Gegengewicht, um jenen zurückzuhalten. Ebenso wenig kennt das antike Genre jene eminente Steigerung des Individuellen, durch welche die moderne Kunst fast jeden beliebigen Moment des Lebens, wenn sie nur eine scharfe Charakteristik damit zu verbinden weiß, zum interessanten Gegenstande erheben kann. Bei den Alten blieb es wohl immer bei dem entweder durch die Handlung an und für sich oder durch den Stand hervorgerufenen Interesse. Deshalb konnte weder Genre noch Landschaft den Umfang und die Bedeutung erreichen, die sie namentlich heutzutage inne haben. Jeder kleinste individuellste, besonderste Moment kann in unsrer Kunst Reiz gewinnen. Bei den Griechen war eine allgemeine Beziehung zu jedem Beschauer nöthig, und nicht jeder Moment des Seins als besondrer Zustand war ihm genug, sondern nur insofern Handlung und Charakter daran hervortraten: die Griechen befriedigt nur, wie Schiller richtig sagt, „das Lebendige und Freie, nur Charakter, Handlungen, Schicksale und Sitten." Dennoch würde eine genauere Vergleichung des antiken Genres mit dem modernen auch manche Analogien ergeben, die eben im Wesen der Gattung liegen. So entwickelt sich z. B. auch das moderne Genre zuerst in kleinen Bildchen, die keinen Anspruch auf monumentale Geltung haben, in Handzeichnungen oder Holzschnitten und namentlich in rein dekorativen Arbeiten, bis es sich die höheren Bereiche der Kunst erobert. Ferner trifft die Zeit des ersten bedeutenden Auftretens beim modernen, wie beim antik-hellenistischen Genre zusammen mit der Zeit des um sich greifenden Rea-

lismus, hier wie dort in die Zeit, wo alles Göttliche vermenschlicht ward und wo die momentane Empfindung den Ausdruck idealer Typen überwiegt — man vergleiche nur Madonnen Rafaels mit denen Murillo's, der zugleich einer der ersten Hauptvertreter des Genres ist —, hier wie dort in die Zeit der sich entwickelnden Kabinetsmalerei. Aber all diese Analogien gelten nur für das Hellenistische Genre, nirgends finden wir etwas, das jenen voralexandrinischen idealen Werken gleich käme. Das Moment der Sehnsucht oder des Realismus sind die das moderne Genre sofort bestimmenden Faktoren. Einzig und unerreicht steht also auch im Gebiete des Genres jene unverfälschte griechische Kunst vor Alexander da. Sie ergreift ein Motiv unsres menschlichen Seins und schafft und gestaltet es zum Ideale und Typus menschlicher Bewegung und Handlung oder menschlicher Schönheit; sie vergöttert das Menschliche, die Basis aller hellenischen Kunst auch im niederen Gebiete des Genres; wegwerfend alles Zufällige der Wirklichkeit stellt sie nur das Wesentliche dar, und abweisend Alles, das nicht zur reinen zwecklosen Darstellung gehörig, behauptet sie jene bewunderte Höhe, von der sie, ewig unerreichtem, leuchtendem Gestirne gleich, erquickend auf uns Epigonen niederglänzt.

Anmerkungen.

---

1) Ueber alles hieher Gehörige findet man reichhaltige Nachweise bei Stephani, Compte rendu de la commiss. archéol. à St. Pétersbourg pour l'année 1863, p. 17ff.; 53ff.

2) Vgl. die beste Beschreibung der Composition von Brunn, Beschreibung der Glyptothek Nr. 140.

3) Alle „pueri" und „παῖδες" sind hier natürlich ausgeschlossen und nur die „infantes und παιδία oder νήπιοι" berücksichtigt worden.

4) Geschichte der griechischen Plastik Bd. II², 157 Anm. 168; der Satz „denn die Gänsejungen sind Marmorkopien" will doch offenbar dem Originale jene freie Haarbehandlung absprechen.

5) Nicht Χαλκηδόνιος wie Overbeck, Schriftquellen (SQ) Nr. 1596 angibt, sondern Καλχηδόνιος natürlich wollte Otfr. Müller bei Pausanias lesen, was trotz Schubarts Bedenken sehr wahrscheinlich ist.

6) Compte rendu 1863, 56.

7) Hieher gehören auch jene Schalen aus dem Galassischen Grab (Mus. Gregor 1, 62ff.) mit außermythischen Kriegerzügen.

8) Zuletzt ausführlicher besprochen von Stephani, Compte r. 1867, 69ff.

9) Ihm analog war jedenfalls des Silanion epistates exercens athletas 34, 82: Beides waren offenbar Porträts einer Art von Gymnasiarchen; das eine Mal setzt Plinius Namen und Beschäftigungsart des Standes, das andre Mal nur letzteres.

10) Wenn Urlichs (chrestomath. Plin. p. 321) mehr weiß als die Quellen des Plinius und als Gegenstand die Sieben gegen Theben und obendrein Amphiaraos (als senex) angibt, so ist das ent-

schieden unrichtig; denn Amphiaraos wird immer mitgezählt und ist nichts weniger als ein Greis; unmöglich ist es, daß nur Eteokles und Polyneikes in der Mitte gekämpft, die übrigen 6 Helden ringsum gestanden hätten, ohne daß ebenso viele von der Seite der Thebaner mit ihnen im Kampfe gewesen wären. — Viel eher hätte er vermuthen können, daß die Gruppe der des Hypatodoros und Aristogeiton entsprach (Paus. X, 10, 3), d. h. daß die sieben Helden, unter die natürlich Amphiaraos auch gehört, dargestellt waren und zu ihnen als achter Alitherses kam, über den wir zwar gar nichts Bestimmtes wissen, von dem sich aber nach Analogie des homerischen gleichen Namens (Od. 2, 157 ff.) vermuthen ließe, daß auch er ein Seher und Greis war, eine nach dem Typus der homerischen gestaltete Figur der Lokalsage. (Der Sohn des Lelegerkönigs Ankaios Paus. VII, 4, 1 ist wieder ein anderer Alitherses).

11) Den „παλαιστής" des Timainetos erwähnt Pausan. I, 22, 7 nur im Vorbeigehen (παρέντι), d. h. eben ohne die näheren Umstände, wie Name u. s. w. anzugeben.

12) Vgl. den σκιαμαχῶν des Glaukias, der beweist, wie früh man schon bei diesen Statuen nach solchen charakteristischen Motiven suchte. Daß es überhaupt Sitte war, den Athleten und sonstigen artifices diejenige Stellung zu geben, welche sie bei Erlangung ihres Sieges inne hatten, lernen wir aus Corn. Nepos, Chabr. 1, 3. Wenn hier freilich diese Sitte erst von Chabrias an datirt wird (die Stelle heißt bei Halm: ex quo factum est ut postea athletae ceterique artifices iis statibus in statuis ponendis uterentur, * * cum victoriam essent adepti; die kleine Lücke schädigt den Sinn nicht), so kann dies Nichts sein, als eine jener im Alterthum häufigen willkürlichen Anknüpfungen alter Sitten an irgend ein hervorragendes Beispiel.

13) Vgl. auch Bursian in Ersch und Grubers Allg. Encyclopädie I, 82, 435; 446.

14) Von Kephisodot z. B. nennt Plinius philosophos; durch andre Quellen kennen wir den Redner Lykurg und den Dichter Menander als seine Werke, ein wohl nicht zufälliges Zusammentreffen.

15) Plin. 34, 64; die andre venatio mit Hunden (ib. 63) bestand wohl ebenfalls aus Porträts Vornehmer.

16) Wenn man nemlich Plin. 34, 66 venatorem zu Alexandrum zieht, was das Natürlichste und Plinius sonstiger Aufzählungsart das Entsprechendste ist. Interpungirt man jedoch nach Alexandrum, so ge-

hört dieser Jäger eben unter die Klasse der übrigen venatores, wie auch Stephani Compte r. 1867, p. 90 annimmt, dem ich auch in der Abweisung der sehr mißlichen Annahme Kekulé's (Arch. Ztg. 1865, 15), der hier Meleager sieht, beistimme.

17) Vgl. Helbig, Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei S. 276. — Die Statue eines Jägers in München (Glypt. Nr. 156) mit einem leider ergänzten Porträtkopfe gehörte offenbar in diese Klasse der venatores.

18) S. Brunn, Gesch. der gr. Künstler 1, 461, wo schon der richtige Schluß daraus gezogen wird. — Die in der Kleinkunst (Broncen, Terrakotten) häufigen Darstellungen von Opfernden und Betenden sind auch für Weihgeschenke zu halten (s. Friederichs, Berlins antike Bildwerke II, S. 453ff.), die der Einfachheit wegen nicht eine Individualität, sondern einen allgemeinen Typus darstellen. Ebenso wenig wie aus ihnen darf aus dem Vorkommen von Jägern in der Kleinkunst auf die Existenz derselben als „Genre" in der monumentalen Kunst geschlossen werden.

19) Bei Plinius admirantes, das aus dem griechischen θαυμάζειν übersetzt scheint, das auch anbeten und verehren heißt. Eine mulier des Euphranor war zugleich admirans und adorans, woraus die Zusammengehörigkeit beider Motive hervorgeht.

20) Die Ansicht, es sei die Athena Promachos des Phidias (ohne Schlüssel) hier gemeint, hat Nichts für sich. Nicht einen ungewöhnlichen, der künstlerischen Erscheinung widersprechenden Beinamen einer Gottheit, sondern eine eben jenes Aeußere charakterisirende Bezeichnung muß man nach allen Analogieen in der cliduchos suchen.

21) Verwandt ist es, wenn die altdeutsche Malerei (ich denke an ein Schongauerisches Bild in Colmar) in der Scene, wo Christus Adam und Eva aus der Hölle führt, zwar jenen als Greis mit weißem Barte darstellt, an Eva aber keinerlei Spuren des welkenden Alters andeutet.

22) „Flentes" ist nicht streng zu nehmen; leicht kann es aus δεδακρυμέναι übersetzt sein und dies hieße nur „verweinte Frauen, mit Spuren vergossener Thränen." So braucht es Pausan. 1, 21, 5 von der Niobe am Sipylus und fügt noch das Attribut κατηφής niedergeschlagen, wehmüthig hinzu; auch Amasaeus, der Uebersetzer des Pausanias, giebt das δεδακρυμένην einfach mit lacrimantem. Dasselbe wird Plinius (vielleicht schon seine Quelle) gethan haben. So verwandeln

sich die „weinenden Matronen“ einfach in Frauen ernstwehmüthigen Ausdrucks. In jener Zeit des 4. Jahrh. aber, wo man nach psychologischem Interesse und Hervortreten des Seelenlebens strebte, mochte überhaupt für Porträts ältrer Matronen ein solcher wehmüthiger Ausdruck üblich sein, verbunden etwa mit einer typischen Bewegung, wie dem Nähern einer Hand gegen das Kinn u. dgl. Namentlich mußten Statuen sepulcraler Verwendung zu solchen Motiven einladen. Eine derartige Komposition ist uns ja nach der wahrscheinlichsten Annahme in den bekannten sog. Penelope-Statuen erhalten; sie könnte in obigem Sinne recht wohl flens matrona heißen. — Vollkommen willkürlich ist Urlichs' Ansicht (chrest. Plin. p. 331), Hekuba mit Trojanerinnen seien unter den flentes matronae gemeint.

23) Diese Unterscheidung wie so vieles andere in dieser Schrift Verwerthete verdanke ich meinem verehrten Lehrer Heinrich Brunn.

24) Plinius nennt sie uns von: Kalamis (auf eine seiner Quadrigen setzte Praxiteles einen neuen Lenker), von Aristides, Schüler des Polyklet, von Euphranor, Lysipp (34,64 quadrigae multorum generum, also nicht blos solche auf das Wettrennen bezügliche), und von Euthykrates; Piston und Tisikrates arbeiten zusammen ein Zweigespann mit einer Frau darauf (wohl die Besitzerin); Aristodem macht (34, 86) bigas cum auriga, der hier besonders erwähnt, aber auch sonst vorauszusetzen ist; Menogenes endlich (sonst unbekannt) quadrigis spectatur (34, 88).

25) Wie Helbig a. a. O. 306 ff. trefflich nachweist. Daselbst sind auch die übrigen Kühe und Stiere angeführt; hinzuzufügen wäre etwa als interessant das βοίδιόν τι χαλκοῦν als Weihgeschenk der Hetäre Kottina in Lakedämon, worüber Polemon bei Athenae. 13, p. 574 C berichtet.

26) Obwohl Overbeck Plastik 1, 330 den Knaben des Lykios das älteste plastische Genrebild nennt, erwähnt er doch S. 119 unser Werk als das erste Gattungsbild und die erste Statue aus menschlichem Kreise, die nicht Porträt war. (Indeß jene Werke des Dionysios, Ageladas, Kanachos u. s. f. sind mindestens gleichzeitig.) — Wollte Jemand hinter unsrer Hydrophore etwa eine Nymphe suchen, so wäre einerseits die Nichterwähnung bei Plutarch sehr auffällig, andrerseits konnte man kaum eine Wasser spendende Nymphe als Wasser Tragende, d. h. Holende bezeichnen (man vgl. Damophon's Nymphendarstellung Paus. 8, 31, 4.).

27) Ohne bestimmte Kennzeichen war auch die wahrscheinlich archaische Eberjagd bei Paus. 1, 27, 7.

28) Gesammelt von O. Jahn, Berichte der sächsischen Gesellsch. 1867.

29) Von einem παῖς ἀναδούμενος τὴν κεφαλὴν scheint Pausanias selbst (6, 4, 5) den Namen nicht gewußt zu haben; doch bezeichnet er ihn indirekt als Porträt, indem er sagt, er kenne sonst kein Porträt von Phidias — wieder ein Beweis, daß dergleichen Motive in der Regel dem Porträtfache angehörten.

30) Zwar ist bei Plinius überliefert, daß Myron „pristas" gemacht habe, die, wie man mit Petersen (Arch. Ztg. 1865, 91) annehmen muß, nur als „Säger" gedeutet werden können; aber das Werk stünde so vereinzelt da, daß doch ein Irrthum bei Plinius obwalten könnte. Indeß unmöglich scheinen mir die Säger nicht; nur muß man sie sich natürlich in jener Zeit als Anathem denken, etwa an Athena Ergane, die ja auch das Zimmermannshandwerk beschützte. Auch daß die Darstellung einem so niedern Kreise entnommen ist, dürfte im Hinblick auf des Styppax und Lykios Feueranblaser — eine ebenfalls niedere Beschäftigung — kaum mit Recht eingewendet werden. Die Möglichkeit einer sichern Entscheidung müssen wir jedoch noch von der Zukunft erwarten.

31) Sofern wir nemlich, was das wahrscheinlichste ist, bei Plin. 34, 79 den suffitor mit dem sufflans languidos ignes identifiziren.

32) Die Vermuthung Blümners (Arch. Ztg. 1870, 55), daß der Phrixos bei Paus. 1, 24, 2, der sich auch sonst schon Manches hat gefallen lassen müssen (s. Anm. 37) mit dem puer sufflans languidos ignes bei Plinius identisch, ja mit den darauf genannten Argonauten zu einer Gruppe verbunden gewesen sei, ist gewiß eine sehr unglückliche zu nennen. Phrixos Stellung braucht keineswegs unbelebt gewesen zu sein; das Feuer aber selbst anzublasen, wäre für die Statue eines Heros jedenfalls unpassend, wo nicht unmöglich. Mit welchem Rechte aber nimmt Bl. an, Pausanias habe das Werk nur flüchtig betrachtet? Pausanias, der an dieser Stelle es sogar der Mühe werth hält, eine eigene Vermuthung über den Gott, dem wohl Phrixos opfern möge, auszusprechen! Und Pausanias soll dergestalt blind gewesen sein, daß er von einem Menschen, der erlöschendes Feuer anbläst, habe sagen können: er schaut auf die brennenden Schenkelstücke, die er eben ausgeschnitten! — Die

Idee einer Gruppe des opfernden Phrixos mit den Argonauten entbehrt natürlich ebenso jeglichen Anhalts, wie sie innerlich unwahrscheinlich ist.

33) In der Scheidung der beiden Werke stimme ich Overbeck, Plastik 1², 393 A. 88 bei.

34) Ihn für einen Mann zu halten, weil er nicht puer genannt wird, sehe ich keinen Grund ein; das carus Pericli scheint eher auf jugendliches Alter zu deuten.

35) Jedenfalls ist es ganz unmöglich, mit Overbeck (Plastik 1, 333) an das monumentale statuarische Genrebild eines sterbenden Verwundeten zu denken. Die frühere Vermuthung, daß er mit dem Diitrephes identisch, läßt sich durch verschiedne Punkte befestigen. In jedem Falle aber war das Werk ein Porträt.

36) Die „plerique“ urtheilten so; Overbeck, Plastik 1, 345 scheint das — auch nicht „gelegentlich“, sondern bei der Behandlung Polyklets vorgetragene — Urtheil dem Plinius selbst zuzuschreiben.

37) Die Unwahrscheinlichkeit des Bezuges einer Inschrift hierauf (s. Overbeck SQ. 998) hat Stephani (Compte r. 1866, 140; 1869, 112) gezeigt. Aber auch sonst ist die gewöhnliche Identifizirung mit dem von Pausanias gesehenen Phrixos (die Overbeck Pl. 1, 357 als vollkommen sicher annimmt) schlecht begründet, indem es zunächst schon sehr auffallend wäre, wenn ein Genosse Polyklets auf die Akropolis in Athen gearbeitet und Pausanias dies nicht einmal erwähnt haben sollte. Ferner aber kann die Annahme zu ergänzender mythologischer Namen bei Plinius nur mit größter Vorsicht geschehen; die nächste Analogie und genügende Erklärung bieten aber jene sacrificantes-Porträts. Endlich ist noch zu beachten, daß ein ebenfalls peloponnesischer Zeitgenosse des Naukydes, nemlich Patrokles unter den Darstellern von sacrificantes genannt wird. Ganz analog ist der buthytes (34, 78) des sonst unbekannten Isidot: wie bei dem Werke des Naukydes ist nur das Motiv einer Priesterstatue zu erkennen. Dafür daß Plinius neben den allgemeinen Rubriken von Porträtstatuen auch Einzelwerke derselben Rubriken mit genauerer Bezeichnung des Motivs angibt, ist ein zweites Beispiel der „digitis computans“ des Eubulides (34, 88), denn offenbar bezeichnet er nur genauer eines der Motive der „philosophi.“ Dasselbe Verhältniß waltet zwischen einem „destringens se“ und den „athletae“ ob.

38) Sehr unwahrscheinlich ist mir, daß alle die bei Plinius 36,

23 genannten Werke im Besitze des Asinius Pollio ursprünglich eine Gruppe gebildet haben sollten.

39) Etwas Mythisches anzunehmen, ist gar kein Grund vorhanden; ungleich näher läge es, auch hier (vgl. Anm. 43) an Grabmonumente zu denken, wo ähnliche Motive ja gewöhnlich sind; indeß ist auch dies nicht nöthig. — Verwandter Natur müssen die adornantes se feminae von Apellas gewesen sein (denn dies, nicht adorantes ist die richtige von Detlefsen aufgenommene Lesart bei Plinius 34, 86). Wegen dieser Werke möchte ich den Künstler lieber erst von ol. 100 an arbeiten lassen, als schon von ol. 90 (vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler 1, 287); Kyniska konnte ja die jüngere Schwester des Agesilaos sein und das betr. Denkmal längre Zeit nach dem Siege aufgestellt werden.

40) Der Ausdruck ἵδρυσεν bei Kallistrat scheint dies zu bestätigen (vgl. Anm. 29).

41) Pausan. X, 15, 1, — Overbeck SQ 1269 ff.

42) Pausan. IX, 27, 5. — SQ 1246, 1251.

43) An der Rohheit der Komposition mit Recht Anstoß nehmend, vermutheten Friederichs (Praxiteles S. 56) und Helbig (Fleckeisens Jahrbücher 1867, 659 Anm.) Personifikationen. Indeß die ganze Gegenüberstellung ist ohne Analogie in jener Zeit und scheint mir lediglich den Epigrammen, auf die ja die ganze Stelle mit Sicherheit weist, zu entstammen, ähnlich wie dies z. B. bei dem viriliter puer und molliter juvenis des Polyklet der Fall zu sein scheint (vgl Dilthey im Rhein. Mus. 1871, 290.). Gewiß nicht ohne Grund war aber die Ansicht im Alterthum, daß die Buhlerin Phryne sei. Dabei ist zu beachten, daß keine der zwei in Thespiä und Delphi befindlichen Phrynestatuen bei Plinius erwähnt wird. Die flens matrona ferner war gewiß dasselbe wie die von Sthennis, also, wie wir oben sahen, die Statue einer wehmüthigen Frau, wol für ein Grab; daß Praxiteles eben solche Werke machte, zeigt der Krieger neben seinem Roß als Grabmonument (ἐπίθημα des τάφος nennt ihn Paus. I, 2, 3, also Statue). — Beide ursprünglich getrennten Werke wurden dann in Epigrammen (vielleicht auch in Kopien) gern gegenübergestellt, als Typen zweier Gegensätze.

44) Zwar müßten nach der sonstigen Aufzählungsweise des Plinius 34, 79 der mango und der puer getrennte Werke sein wegen des ebenfalls asyndetisch vorher angeführten Apollo diadematus; doch sachlich berechtigt ist die gewöhnliche Zusammenfassung derselben zu einer Gruppe;

nur muß man dann entweder zu puerum ein verbindendes et (que ac) hinzuconjiciren, oder, was mir wahrscheinlicher, eine Ungenauigkeit des Plinius annehmen, der die Kürze seines Excerpts beim Verarbeiten aus Flüchtigkeit misverstand.

45) Stephani Compte rendu 1868, 82 ff.

46) Compte rendu 1869 t. III, 12 ff. — Die treffliche Gruppe eines Pädagogen und seines Schutzbefohlenen ib. t. II. 2 hat etwas dem Werke des Leochares wie wir es uns denken, geistig Verwandtes. — Was die trunkne Alte Maronis in Smyrna betrifft, so sind Wustmanns Ausführungen im N. Rhein. Mus. 1867, 22 verkehrt und gänzlich falsch. Benndorf's Bedenken Arch. Ztg. 1868, 78 beruhen auf der nicht zutreffenden Vorstellung, als sei Plinius' Fehler aus den Epigrammen selbst geflossen; diese lehren uns ja weiter Nichts, als daß man unter Μαρωνίς eine berüchtigte alte Trinkerin verstand. Wie nah lag es nun, daß der Künstler (vielleicht auch nur das Publikum) seiner Genrestatue einer betrunkenen Alten von der Art der uns erhaltnen, jenen hiefür typischen Namen beilegte Μαρωνίς konnte also sehr wohl eine in Smyrna befindliche berühmte Statue heißen und als solche von den Quellen des Plinius beschrieben werden.

47) z. B. Compte r. 1869 t. II, 7. 8; p. 146. — Nicht ins Gebiet des Genres gehören: Der (oder die?) adorans des Boedas, des Sohnes Lysipps; er ist wie die sacrificantes zu beurtheilen; der betende Knabe in Berlin, den man auf ihn zurückgeführt hat, gehört indeß auch nicht „dem Gebiete des rein Genrehaften“ an (Overbeck, Plastik II, 115); auch damals erhielten ja Athletenknaben noch oft Statuen (z. B. SQ. 1518 von Daippos) und aus Lysippischer Zeit mag er wohl stammen. — Der senex Thebanus von Tisikrates, von dem sonst nur Porträts genannt werden, war vielleicht auch eines; indeß könnte man auch an Teiresias denken. — Ebensowenig ist die epithyusa des Phanis ein „Genrebild“, sondern gehört in die Klasse der opfernden Frauenporträts. — Epigonus, wahrscheinlich erst aus hellenistischer Zeit, macht (Pl. 34, 88) die Erzstatue eines Trompeters. Da nun an den großen Festspielen auch Trompeter wettkämpften, was namentlich von einem gewissen Herodoros zu Ende des 4. Jhh. berichtet wird, so konnte Epigonus' Statue leicht das Porträt eines solchen Siegers sein. Dasselbe kann von einem Gemälde des Antidotus (Pl. 35, 130) vermuthet werden, von dem außer dem tubicen noch ein luctator und ein

clipeo dimicans, d. h. wohl ein Hoplitodrom genannt werden — lauter gleichartige, auf die Wettkämpfe bezüglichen Werke. — Nach den bisherigen Analogien ist auch Simon's Erzwerk, ein Hund und ein Bogenschütze (Pl. 34, 90) zu beurtheilen; sehr wahrscheinlich gehörte der Hund zum Schützen und wir haben nur wieder eine speziellere Angabe über einen der „venatores", also ein Porträt, aber nicht das eines Griechen natürlich, sondern etwa eines Kreters oder Skythen, für welch' letztere die Griechen ja so viel arbeiteten. Dann kann aber dieser Simon mit dem alten Aegineten gleichen Namens nicht identisch sein. Was das bei Plinius folgende „scopas uterque" betrifft, so sind die beiden bisherigen Erklärungen nicht stichhaltig: das Unbegründete der weit geholten Deutung von scopas als Satyrn in tanzender Bewegung wurde schon von andrer Seite bemerkt; noch weniger kann aber die von Einigen angenommene Conjektur copas zugegeben werden; man stellte sich darunter schmucke Kellnerinnen vor, die nicht nur Stratonikos, sondern in merkwürdiger Uebereinstimmung auch der ebenfalls mit S beginnende Simon reihenweise fabrizirt haben soll! Solches konnte man dem antiken Genre zutrauen! — Ueberdies ist copae ein ganz römisches Wort wie Begriff, für den das griechische Original, das aber schwerlich existirt, erst nachgewiesen werden müßte. — Offenbar steckt die Korruptel in uterque; Scopas der Künstlername, der ja in die alphabetische Aufzählung trefflich paßt, ist beizubehalten; man könnte zwar den berühmten Marmorkünstler näher bezeichnet wünschen, aber nothwendig ist bei der inconsequenten Art eines Compilators wie Plinius ein solcher Zusatz nicht. Da in diesem alphabetischen Kataloge immer der Künstlername vor das Werk gesetzt wird, so vermuthe ich in uterque eine von Skopas gebildete Gattung von Gegenständen. Ist utrarios zu lesen? d. h. Schlauchträger, ἀσκοφόρους, Satyrn oder Silene mit Schlauch, wie wir sie aus Monumenten der jüngern Attischen Schule so zahlreich kennen? —

48) Wenn Stephani neuerdings (Compte r. 1870/71, S. 99; vgl. Mélanges Gréco-Romains tome III, p. 398) mit Zuversicht behauptet, er sei nur eine statuarische Nachbildung des Gemäldes des Protogenes, so ist das recht wohl möglich, indem das Motiv desselben jedenfalls sehr ähnlich war. Auch daß noch Protogenes in wesentlich Praxitelischem Geiste dies Werk geschaffen habe, wäre in dieser Zeit der Uebergänge und der sich durchkreuzenden Richtungen nichts Auffallendes.

49) Wie stark die Neigung, die Idealität antiker Statuen in mo-

mentane Situation aufzulösen, leider oft noch ist, zeigt z. B. die Auseinandersetzung über die „Idee" der Athena Parthenos bei Overbeck, Plastik I, 225.

50) Von Stephani im Compte r. 1870/71, 69 ff.

51) Paus. 1, 8, 4. Nicht unmöglich wäre, was Overbeck, SQ. 1306 vermuthet, daß er mit dem Apollo diadematus (Plin.) des Leochares identisch; ein Hinneigung zu Lysippischer Auffassung scheint im „mango" vorzuliegen, auch arbeiteten beide Künstler zusammen gemeinsam (an der Alexanderjagd).

52) z. B. dem Alexander bei Clarac musée de sculpt. 264, 2100, dem Herakles ebda 301, 1968; 785, 1966; auch am bogenspannenden Eros. — Auch der ein Bein aufstellende Alexander in München (Glypt. Nr. 153) zeugt von dem Streben nach momentan bewegter Fassung in Lysippischer Weise. — Aus all diesen und den im Texte angeführten Thatsachen erhellt, daß ich der Behauptung E. Petersens (Pheidias S. 418), Lysipps Götter seien äußerlich ruhiger gewesen, als die des Praxiteles, nicht beipflichten kann.

53) Nach Analogie des bei den Bildhauern Bemerkten verweise ich, hier allerdings mit geringerer Sicherheit, Folgendes aus dem Gebiete des Genres in das des Porträts: zunächst die Athleten bei Plinius, von Zeuxis, Eupompos, Antidotos (vgl. Anm. 47), Protogenes und Tauriskos; auch die Fackelläufer in Elis von Pyrrhon gehören hieher, von denen Antigonos der Karystier bei Diog. L. 9, 61 berichtet. Einmal nennt uns Plinius (35, 138) ein solches Athletenporträt namentlich, nemlich den Dioxippos von Alkimachos aus Alexanders Zeit. — Auch Priesterporträts wurden gemalt, wie wir dies von dem Maler Ismenias bestimmt wissen. So werden wohl auch manche der bei Plinius allgemein angeführten Priester oder Betenden Porträts gewesen sein: so der sacerdos adorans des Apollodor, des Parrhasios sacerdos adstante puero, vielleicht auch Aristides' supplicans paene cum voce. — Daß die anus der Iaia in grandi tabula (35, 147) ein Porträt war, beweist der Zusammenhang (imagines mulierum = Frauenporträts wie gleich § 148 imaginum pictores = Porträtmaler). — Eine Art von Familien- oder Geschlechterbilder, natürlich Porträts, scheinen folgende gewesen zu sein (vgl. Urlichs chrestom. Plin. p. 353): des Pamphilos cognatio, Timomachos' cognatio nobilium, Athenions frequentia quam vocavere syngenicon, Dinias' syngenicon und endlich Koinos'

stemmata. Gewiß gehörte derselben Gattung die von Pausias sowohl als von seinem Schüler Aristolaos (Pl. 35, 127. 137) erwähnte boum immolatio an, ein Stammes-, Geschlechts- oder Familienopfer. Die Bezeichnung συγγενικόν (sc. ἱερόν) gibt den Gesammtinhalt, den Titel des Bildes ohne Rücksicht auf die Darstellungsart an, „boum immolatio“ das hervorragendste künstlerische Motiv. Bezeichnend ist, daß gerade vorwiegend die Sikyonische Schule, Pamphilos, Pausias, Aristolaos, solche des Schwunges und der Phantasie ermangelnden Werke schafft. (Auch Athenion als Schüler eines unbekannten Meisters aus Korinth wird von der benachbarten Sikyonischen Schule beeinflußt worden sein.) — Mit diesen Familien- oder Geschlechterbildern, die seit Mitte des 4. Jhh., d. h. seit dem Aufblühen der Porträtkunst, in der alten Malerei auftreten, läßt sich vielleicht nicht unpassend der namentlich im 17. Jhh. in den Niederlanden häufige Gebrauch vergleichen, nach dem man sich korporationsweise porträtiren ließ, sei es nun beim Mahle oder beim Rathe oder sonst in einer der betr. Körperschaft entsprechenden Situation. — Schließlich waren noch folgende Gemälde bei Plinius wahrscheinliche Porträts: der navarchus des Parrhasios, vielleicht seine Thrakische Amme, der Tragöde des Aristides (vgl. den Gorgosthenes des Apelles); der Greis desselben, einen Knaben in der Leier unterweisend (vgl. des Philochares Greis mit Sohn) und der Greis der Kalypso; die amica von Habron endlich war ein Hetärenporträt, wie sie in späterer Zeit zahlreich waren (vgl. die Bilder der Leontion, die „Pornographen“); die allgemeine Lesart der Hdsch. amicam an unsrer Stelle (35, 141) ist daher nicht zu verwerfen oder Amicitiam dafür einzusetzen, das man wegen des folgenden et Concordiam conjicirte; Ὁμονοία allerdings war Göttin mit Tempel und Altären, von einer Φιλία ist uns dies aber nicht bekannt (nur eine Nymphe heißt so Diod. Sic. 5, 52).]

54) In der Identifizirung des bei Plinius aus Dekulo genannten archigallus mit dem Megabyzus bei Tzetzes stimme ich Bursian Allg. Enc. I, 82, 470 bei; erstre ist nur eine misverständliche latinisirte Bezeichnung.

55) Dasselbe von Aelian. var. hist. II, 44 ausführlich beschriebne Bild führt auch Plinius 35, 144 als „erumpentem“ auf, was mit Benndorf, dem Detlefsen folgt, statt des verderbten emungentem herzustellen ist; nach Gewohnheit begnügt sich Plinius das Motiv anzugeben.

56) Vgl. über ihn neuestens Brunn in Meyers Künstlerlexicon II, 252.

57) Plin. 35, 78 Semiramis ex ancilla regnum apiscens, anus lampadas praeferens et nova nupta verecundia notabilis. Ich glaube Försters Bedenken (Arch. Ztg. 1874, 89) zurückweisen und Brunns Vermuthung von der Identität der Semiramis und nova nupta als höchst wahrscheinlich bezeichnen zu dürfen. Es ist nemlich klar, daß das ganz abstrakte Semiramis ... apiscens nur der rein gegenständliche stoffliche Titel eines Gemäldes sein kann, der uns von der künstlerischen Darstellung selbst auch nicht einmal eine Ahnung gewährt und deshalb die folgende Erklärung geradezu verlangt; diese zeigt uns nun, wie jenes apisci der Königswürde dargestellt war, nemlich durch die Hochzeit, wie es denn bei Semiramis kaum anders möglich war. Ihre schlagende Analogie erhält die Stelle durch 35, 136 cognatio nobilium, palliati quos dicturos pinxit, alterum stantem alterum sedentem. Wie oben kommt zuerst der Titel des Bildes, der bloße Stoff, dem asyndetisch als Erklärung die künstlerische Gestaltung angeschlossen wird. Die Deutung der asyndetisch angeschlossenen Worte als exegetisch zum Vorhergehenden wird in beiden Fällen dadurch ermöglicht, daß sie das Ende der Aufzählung der Werke bilden und kein neues asyndetisches Glied mehr folgt; denn wäre letzteres der Fall, so müßten verschiedne Werke angenommen werden.

58) Für die Art der Behandlung kann an die treffliche Bronze-Statuette eines Kranken erinnert werden (Revue arch. 1844 t. 13; Michaelis, Arch. Ztg. 1874, 60), die Anathem eines Bestimmten war.

59) Vgl. über dasselbe Brunn in Meyers Künstlerlexikon II, 169.

60) Ihre historische Stellung scheint mir Förster Arch. Ztg. 1874, 90 ff. richtig bestimmt zu haben. Die Annahme zweier Göttinnen jedoch scheint mir nicht nothwendig.

61) S. Jahn, Darstellungen griechischer Dichter t. 3—7.

62) S. Stephani Compte r. 1868, 131 ff.

63) Z. B. Gerhard, Auserl. Vas. 4, 327 Peleus auf der Hirschjagd; Müller-Wieseler D. a. K. 1, 217 Tydeus, Theseus u. s. w. — — Auch auf metallenen Bechern waren Jagddarstellungen beliebt: wir wissen, daß des Akragas, eines berühmten Cälators „venatio in scyphis magnam famam habuit." „In scyphis", weil man gewöhnlich ein Paar von Bechern (bei Schalen ist es anders) mit der gleichen Darstellung versehen zu haben scheint. Mys macht quattuor paria;

gewöhnlich wird von zwei Bechern zusammen gesprochen: Pl. 33, 147 duos scyphos Mentoris manu; 34, 47 duo pocula Calamidis manu. Zopyrus stellt (33, 156) Areopagitas et judicium Orestis in duobus scyphis dar. Es ist, abgesehen von dem Widerspruche mit dem Wortlaute bei Plinius, auch künstlerisch ganz unmöglich mit Urlichs chrest. Plin. p. 301 hier anzunehmen, auf dem einen Becher sei die Verhandlung, auf dem andern die Lossprechung vorgestellt gewesen. Offenbar war es nur Eine Darstellung, das Gericht des Orest vor dem Areopag, wie Plinius' Worte deutlich sagen, und dies eine Bild befand sich auf den beiden Gegenstücken, wie es bei der venatio des Akragas ebenso der Fall war. Die Zeit des letzteren Künstlers ist wegen der Kentauren mit Bakchantinnen in die Alexandrinische Epoche herabzurücken. Die angebliche chronologische Anordnung der Toreuten bei Plinius ist überhaupt unhaltbar.

64) Auch mythologische, ohne daß der Typus nach der Sage gestaltet wäre, z. B. Gerhard, Auserl. Vasenb. 3, 188.

65) S. Benndorf, griech. Vasenbilder t. 14 ff.

66) S. Jahn, Berichte der sächs. Gesellsch. 1854, S. 249; Heydemann, Griech. Vasenb. t. 12, 1—10, Hilfst. 3—8. Compte r. 1863, II; 1868, IV.

67) S. besonders Antiquités du Bosphore t. 64; 70; 72; 73. Compte rendu 1859, 3. 4; 1863, 1; 1868, 3. Diese Werke reihen sich hier wohl am besten ein. Die bevorstehende Sammlung aller Terrakotten wird wohl über ihre historische Stellung sichereres Licht verbreiten, wodurch sie erst für die Geschichte des Genres ein wichtiges, freilich wegen des verschiedenen Standpunkts der Klein- und Großkunst nicht zu überschätzendes, Material würden.

68) Elite céramographique 4, 17. 18.

69) Ueber alle diese hier nur angedeuteten Punkte s. meinen „Eros in der Vasenmalerei" S. 28; 48; 77 ff.

70) Durch Feinheit und Schärfe des Ausdrucks versteht er dies noch nicht zu erreichen, weshalb er zu Personifikationen (Credulitas und Dolus, wohl durch Inschriften bezeichnet nach damaliger Sitte) seine Zuflucht nimmt; diese stellt er ganz nach Art der Vasen neben die Personen, deren innern Charakter sie bezeichnen sollen. Mit Unrecht setzt ihn daher Helbig (Fleckeisens Jahrb. 1867, 663) durchaus in eine Reihe mit Zeuxis und Parrhasios und glaubt manchfaltige psychologische Charak-

teristik bei ihm annehmen zu dürfen — er bildet nur den organischen Uebergang zu jenen.

71) Ich kann daher Kekulé, Akadem. Kunstmuseum zu Bonn S. 42ff. nicht beipflichten; gewiß nicht zutreffend ist seine momentane Fassung des Hegesoreliefs, wonach dieselbe sich unmittelbar vor dem Tode (auf dem Stuhle?) das Schmuckkästchen bringen ließe von der ängstlichen Dienerin, um das Beste mit in den Hades zu nehmen. Mir scheint der Künstler nichts Andres haben darstellen zu wollen als das Sein und Wesen einer schönen Frau mit berechtigter weiblicher Eitelkeit, so wie der Aristion eben nichts als ein braver Soldat, der Mann von Orchomenos ein guter Landwirth ist u. s. f.

72) Vgl. Helbig, Untersuch. über d. Campan. Wandm. S. 83ff.

73) Bei dem juvenis requiescens desselben kann man an die in den Campanischen Wandbildern so zahlreichen genrehaft gefaßten mythologischen Gestalten ruhender oder schlafender Jünglinge, wie Ganymed, Narkissos und besonders Endymion und an das eine jener schönen Reliefs griechischer Erfindung bei Braun erinnern, das einen schlafenden jugendlichen Jäger darstellt, insofern jener ganze Reliefcyklus auf Vorbilder hellenistischer Malerei zurückzugehen scheint. Vgl. noch Anm. 87.

73a) Forchhammer in der Arch. Ztg. 1875 S. 47 hält ihn für einen Verfertiger von Leukomata, übergipsten Tafeln.

74) S. Helbig a. a. O. S. 77ff.

75) Vgl. Helbig a. O. 76; meinen Eros S. 84ff.

76) Vgl. die schönen Auseinandersetzungen bei Helbig a. O. 185ff.

77) S. Helbig a. O. Kapitel 23.

78) S. Helbig a. O. 97.

79) S. Helbig a. O. 187. — Beispiele bieten Clarac musée t. 879; 880; 881; 882.

80) S. Clarac t. 742; t. 287, 1755.

81) Dilthey's Vermuthung (Rehin. Mus. 1871, 300), auch diese Gruppe gehöre einer Iliupersis an, entbehrt aller Wahrscheinlichkeit.

82) Es sind acht Statuen, zusammengestellt von Jahn (Sächsische Berichte 1848, 45) und Stephani (Compte rendu 1863, p. 55). — — Verwandte Motive finden sich auch in Terrakotten, s. Stephani a. O. Hinzufügen kann man eine Statuette des Münchner Antiquariums Nr. 44, die auch den aufgewendeten Blick zeigt, doch ohne Gans und beide Arme aufgestützt. Eine direkte Abhängigkeit von der sta-

tuarischen Komposition kann indeß nirgends mit Sicherheit angenommen werden.

83) Dieses Werk hätte daher Overbeck, wenn doch einmal vermuthet werden sollte, immerhin mit jenem bei Pausanias genannten „sitzenden Kinde“ des Boethos identifiziren können, nimmermehr aber den Dornauszieher, gegen den ja schon rein sprachlich die Bezeichnung παιδίον bei Pausanias spricht, denn ihn würde er παῖς genannt haben.

84) S. die Zusammenstellung bei Stephani CR. 1863, 53 Anm. 6; p. 54 A. 1 und 4. — Die bei Stephani erwähnte Statue Clarac 878, 2231 gehört einem Typus an, von dem noch ib. 876, 2236 A.; 878, 2239 zu bemerken sind: sie haben ein kurzes Gewand, das an der l. Seite etwas heraufgenommen wird durch den l. Arm, der ursprünglich wohl immer einen Vogel andrückte.

85) S. Clarac 875, 2234; 677, 1577; 881, 2243. — Ich begnüge mich hier nur auf die Hauptgruppen hinzuweisen; doch wäre eine genauere Behandlung der so vernachlässigten Kinderstatuen sehr wünschenswerth. Es müßten dabei aber auch die göttlichen Kinder herangezogen werden, und vor allen Eros, der schon theilweise auf den kleinen Kindervasen, und in den späteren Terrakotten in ganz denselben Motiven dargestellt wird wie die menschlichen Kinder.

86) S. Clarac 884, 2259, 2252.

87) Clarac t. 875; 882, 2247 D; 879, 2242; 726 H, 1791 C. 781, 1954 (schwerlich Herakles, die Schlangen bezeichnen das Freie, Ländliche?); 644 A, 1459 E (auch Köcher und Bogen modern?); 749 C, 1949 A (durch die Urne als Brunnendekoration bestimmt). — Jünglinge sind der schlafende Ziegenhirt 741, 1784 uud der Fischer 882, 2247 C. — Das Schlafen scheint in statuarischer Kunst erst iu der hellenistischen Zeit vorzukommen, wenigstens ragt wohl kein Original der vielen schlafenden Nymphen, Mänaden, Ariadnen, Satyrn, Eroten und Hermaphroditen in ältere Zeit zurück.

88) Vor allem die höchst lebendige Gruppe bei Clarac 880, 2254, deren Stil (nach Brunn) auf die Pergamenische Schule weist. — Ferner ib. 2252; 884, 2255.

89) Clarac 878, 2237 A; 876, 2240 (vgl. die Terrakotte Compte rendu 1868 t. III, 9, wo ein Hündchen nachläuft); 540, 1135; 641, 1454 (der kleine Eros nebst halber Plinthe modern?). — Auch Athletenknaben kommen vor und zwar wohl als Genrestücke; so Cl. 883,

2256 (soll intakt sein); 651, 1483 Sieger wegen des Palmstamms? 349, 2225 A Sieger beim Hahnenkampf.

90) Mit Polyklet hat es auch nicht die entfernteste Verwandtschaft (Overbeck, Plastik 1, 345 möchte es auf ihn zurückführen); schon das von der Schulter sinkende Gewand zeigt die spätre Zeit an; die Gesichtszüge sind porträtartig. — Schwerlich ein Genrebild war die gemalte „puella“ in Eleusis von Eirene (Plin. 35, 147); mit Recht vermuthete man theils eine παῖς ἀφ' ἑστίας, theils eine misverstandne Uebersetzung von Κόρη. — Ungewiß bleiben wir auch über das Werk eines Ktesikles in Samos (Athen. 13, 606 a); Athenäus selbst nennt dasselbe nur Πάριον ἄγαλμα, Philemon λίϑινον ζῶον, Alexis dagegen λιϑίνη κόρη (Overbeck SQ 1372 läßt die beiden Dichterstellen weg); da es bei der betr. Erzählung immer nur darauf ankam, daß es ein steinernes Wesen war, in das sich Einer verliebt, so gab man den eigentlichen Gegenstand gar nicht oder nur ungenügend an. Auch ob die gleich darauf bei Athenäus ib. 606 B aus dem Helladikos des Polemon citirten παῖδες λίϑινοι δύο Genrestücke waren, ist ganz ungewiß.

91) Kekulé, das akademische Kunstmuseum zu Bonn Nr. 399 (S. 99).

92) Naturalistische Züge versichert auch Brunn nicht an ihm bemerkt zu haben. — Etwas Andres ist es mit dem betenden Knaben zum Beispiel, wo der Lysippische Einfluß unleugbar ist.

93) Vgl. die eingehenden Untersuchungen von Helbig a. O. S. 7 ff. — Die Annahme einer „vielleicht früheren,“ der Pasitelischen im Wesentlichen analogen Schule schwebt ganz in der Luft und ist an sich wenig wahrscheinlich.

94) Vgl. die feinen Bemerkungen von Kekulé, der Künstler Menelaos S. 32 ff.

95) Vgl. a. O. S. 18 über die Originalität der Gruppe Ludovisi.

96) Sinnlos ist offenbar die Haltung des l. Arms am Mantuaner Apoll von dem Originale des Leier spielenden Gottes beibehalten.

97) Ich halte mich hier an das Wesentliche und das sicher aus Pasiteles' Schule Stammende (von dem Camillus z. B. ist dies keineswegs ausgemacht). Die Gruppe des Menelaos, die, dem eklektischen Charakter der Schule entsprechend, formal eine ganz andre Richtung einschlägt, beweist durch die Art der studirten, matten und unklaren Kom-

position ohne Handlung, daß diese geistige Eigenschaft eben der ganzen Pasitelischen Richtung wesentlich war.

98) Schließlich will ich noch Eines erwähnen, das mir gegen Pasitelische Schule zu sprechen scheint: eine Marmorreplik des Dornausziehers, die demnächst veröffentlicht werden soll, wiederholt zwar das Grundmotiv, ist aber in der Ausführung total verschieden: eine freie, an die Pergamenische Kunst erinnernde realistische Behandlung, besonders im Kopfe, tritt an Stelle der Alterthümlichkeit. Stammt nun das Capitolinische Erzwerk aus Pasiteles' Schule, so sind nur zwei gleich unwahrscheinliche Annahmen möglich: entweder ist der Marmor Kopie; — daß man aber nach Pasiteles und nothwendig bald nach ihm ein Werk seiner Schule seines (alterthümlichen) Charakters und Hauptinteresses beraubt und frei umgestaltet hätte, ist undenkbar. Oder der Marmor ist Original oder steht wenigstens demselben näher — dann widerspricht es aber direkt dem Charakter Pasitelischer Schule, daß sie ein Original der Diadochenperiode in solcher Weise umgestaltet hätte, daß ein Werk von der vollen packenden Einheit, dem zarten unbewußten mit der Komposition verwachsenen Archaismus, wie die Capitolinische Statue ihn zeigt, hätte entstehen können. All diesen Schwierigkeiten entgeht man nur durch unsre Annahme eines Originals des 5. Jhh.', das spätre Umbildungen im Geiste der Zeit erfuhr.

99) Es ist interessant, daß eine Legende der modernen Römer sogar eine historische Persönlichkeit aus unserm Dornauszieher machen will. Man erzählte, ein Hirtenknabe habe durch die schnelle Botschaft vom unvermutheten Heranrücken der Feinde die Stadt gerettet und bei seinem Laufe auf's Capitol einen Dorn nicht geachtet, diesen erst nachher ausgezogen; aus Dankbarkeit habe der Senat ihm eine Statue als Dornauszieher setzen lassen. — Das ganz beziehungslose Genre scheint, wie es dem Charakter der Oeffentlichkeit und Monumentalität nicht entspricht, so überhaupt der Masse des Volkes nicht recht verständlich; dieses sucht überall bestimmten Inhalt und Beziehung auf sich und wo diese nicht vorhanden, da dichtet es sie gerne dem populären Werke an. Daher kennt ja auch die ältere durchaus öffentliche Kunst der Griechen nur das durch eine religiöse Beziehung bestimmte Genre, bis die häufigere private Bestimmung der Werke auch diese Fessel löste.

100) Indem der Dornauszieher entschieden der Attischen Schule zufällt, bietet er durch den Typus seines Schädels, der ganz die von Conze

aufgestellte peloponnesische Bildung zeigt, ein neues Moment gegen jene Theorie.

101) Der Aufsatz Brizio's erschien erst nach Abfassung dieser Schrift; da er sich jedoch wenig mit meinen Gesichtspunkten berührt, so glaubte ich den Text unverändert stehen lassen zu dürfen, um so mehr da Brizio, obwohl auch er ein Werk des 5. Jahrh. erkennt, es dennoch gar nicht einmal versucht, die Ausführungen Kekulés zu widerlegen, ja ihm in einigen Hauptpunkten beistimmt. — Gegen die formale Analyse Br.' wäre wohl Manches einzuwenden; so übertreibt er offenbar eine gewisse Starrheit der l. Hand (p. 65); bei der magern beweglichen Natur der Hand, wo die Finger gerne geschlossen bleiben, und bei der Art ihrer Aufgabe, ihrer Lage, dem Einwirken des Daumens braucht sie nicht nothwendig gekrümmt zu sein. Auch die Einzelgliederung, die Br. ganz vermißt, fehlt nicht; deutlich sind die Glieder jedes Fingers bezeichnet und die Spannung des Muskels zwischen Daumen und Hand ist gelungen, Indeß das Wichtigste, die Vermuthung Br.', daß Kalamis der Künstler unsres Werkes sei, ist ganz unbegründet. Der versuchte Beweis ist ungefähr folgender: auf Attika führe die Magerkeit — ein Satz, den gewiß Niemand zugeben wird; die Magerkeit gehört nicht nur dem Bronzestil der älteren Periode überhaupt an, sondern sie steht hier auch im innigsten Zusammenhange mit dem Charakter der dargestellten Handlung und Stellung: an einem weichen fetten Knaben würde diese energische zusammengebogene Haltung unnatürlich, ja widerlich erscheinen; nur ein magerer kann leicht und ohne Beschwerde diese Bewegung ausführen; der ganze Charakter des Werks, die harte unsymmetrische Haltung hängt also von dieser Magerkeit ab. — Brizio führt nun weiter aus, wie unter den älteren Attischen Künstlern gerade Kalamis (p. 69) sich durch Versatilität des Geistes und Grazie der Bewegungen, ferner durch Reichthum und Manchfaltigkeit der Motive ausgezeichnet habe. Also, wird geschlossen, ist Kalamis Schöpfer unsrer Statue, an der sich eben jene Eigenschaften finden. Es ist klar, wie schwach es mit diesem Beweise bestellt ist. Dazu kömmt, daß all' das über den Reichthum der Motive und Erfindungsgabe Bemerkte nichts Anderm als einem Druckfehler bei Brunn, Gesch. d. grch. Künstler I, 130 Z. 7 v. u. („reicher" statt „weicher") seinen Ursprung dankt. Nur die λεπτότης und χάρις an Kalamis sind überliefert und diese widersprechen eher unsrer Statue: in ihr beobachten wir ja eine starke Härte der Komposition, die nur den

lebendigen Ausdruck der äußern Handlung sucht, statt daß, wie bei Kalamis vorauszusetzen, feine, innere, aus der Empfindung strömende Noblesse und Anmuth erstrebt worden wäre. — Wenn Br. zum Schlusse den Petersburger Ephében bei Conze, Beiträge t. IX vergleicht und als Beweis benutzt, indem er ihn ebenfalls für Kalamideisch und zwar für einen der betenden Knaben des Meisters hält, so kann hierauf nicht näher eingegangen werden, da jene nur durch eine ungenügende Zeichnung bekannte Statue bis jetzt ein festes Urtheil nicht zuläßt; indeß ist es jedenfalls kein betender Jüngling, denn sonst könnte der Kopf unmöglich seitwärts nach oben gewendet sein.

---

(243)

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm), in Berlin Schönebergerstr. 17 a.

Virchow (Berlin), Städtereinigung.
Osenbrüggen (Zürich), Die Schweiz in den Wandlungen der Neuzeit.
Sadebeck (Berlin), Europäische Gradmessung.
Schmidt (Berlin), Schiller und Rousseau.
Hartmann (Berlin), Ueber die menschenähnlichen Affen. Mit 6 Holzschnitten.
Stricker (Frankfurt a. M.), Goethe's Beziehungen zu seiner Vaterstadt.
Schwimmer (Budapest), Die ersten Anfänge der Heilkunde und altägyptische Medizin.
Mehlis (Dürkheim a. H.), Der Rhein und der Strom der Kultur in Kelten- und Römerzeit.
Münter (Greifswald), Ueber Muscheln, Schnecken und verwandte Weichthiere.
Maenß (Magdeburg), Franz von Sickingen.
Liebreich (Berlin), Ueber Ozon.
Claus Groth (Bremen), Fritz Reuter.



Deutsche Zeit- und Streit-Fragen.


Flugschriften zur Kenntniss der Gegenwart.


Herausgegeben
von
Fr. v. Holtzendorff und **W. Oncken.**

Jahrgang V. 1876. Heft 65—80 umfassend.

Im Abonnement jedes Heft nur 75 Pfennige.

Die überaus günstige Aufnahme, welche die vier bis jetzt erschienenen Jahrgänge der Zeitfragen gefunden haben, ist der beste Beweis für die Zeitgemäßheit und Gediegenheit dieses Unternehmens. Im neuen V. Jahrgang (1876) sind bereits ausgegeben:

Heft 65/66. **Gareis** (Gießen), Irrlehren über den Culturkampf.
„ 67. **Jannasch** (Dresden), Die Volksbibliotheken, ihre Aufgabe und ihre Organisation.
„ 68. **Graue** (Jena), Der Mangel an Theologen und der wissenschaftliche Werth des theologischen Studiums.

Folgende Beiträge werden, vorbehaltlich etwaiger Abänderung im Einzelnen nach und nach ausgegeben werden:

A. Vogel (München), Einige Ansprüche des Landbaues auf Steuer und Zollentlastung.
v. Holtzendorff (München), Reform des Gefängnißwesens.
Meyer, J. B. (Bonn), Die Bildung der Frauen.
Lammers (Bremen). Der Moorrauch und seine Culturmission.
Heß (Gießen), Waldschutz und Schutzwald.
v. Schulte (Bonn), Das Wallfahrtswesen der katholischen Kirche.
Oncken (Gießen), Zeitgeschichtliche Skizzen.
Höchstetter (Lörrach), Ulrich Zwingli und die Wurzeln der religiösen Weltanschauung unserer Tage.
Sander (Barmen), Die öffentliche Gesundheitspflege.

Mit diesen beiden Sammelwerken, welche sich gegenseitig ergän-

zen (denn was bei der „Sammlung“ ausgeschlossen ist, die politischen und kirchlichen Parteifragen, bildet bei den „Zeitfragen“ das Hauptmotiv), dürfte eine bisher tief empfundene Lücke wirklich ausgefüllt werden.

Die **Sammlung** bietet einem Jeden die Möglichkeit, sich über die verschiedensten Gegenstände des Wissens Aufklärung zu verschaffen und ist auch wiederum so recht geeignet, den Familien, Vereinen 2c. durch Vorlesung und Besprechung des Gelesenen reichen Stoff zu angenehmer und zugleich bildender Unterhaltung zu liefern. In derselben werden alle besonders hervortretenden wissenschaftlichen Interessen unserer Zeit berücksichtigt, als: Biographien berühmter Männer, Schilderungen großer historischer Ereignisse, volkswirthschaftliche Abhandlungen, kulturgeschichtliche Gemälde, physikalische, astronomische, chemische, botanische, zoologische, physiologische, arzneiwissenschaftliche Vorträge: und erforderlichen Falls durch Abbildungen erläutert. Rein politische und kirchliche Partei-Fragen der Gegenwart bleiben ausgeschlossen.

Die früheren Serien I.—X. (Jahrgang 1866—1875, Heft 1—240 umfassend), sind nach wie vor zum Subscriptionspreis à 12 Mark broch., á 14 Mark eleg. in Halbfranzband gebunden durch jede Buchhandlung zu beziehen. Um neu hinzutretenden Abonnenten eine allmählige Anschaffung der früheren Serien I.—IX. zu erleichtern, läßt die Verlagshandlung den Abonnementspreis von 50 Pf. für jedes Heft schon bei jedesmaliger Entnahme von 6 Heften derselben nach folgendem Modus eintreten:

Es sind für je 3 Mark zu beziehen aus:

Serie I.: Heft 1—6; 7—12; 13—18; 19—24. — **Serie II.**: Heft 25—30; 31—36; 37—42; 43—48. — **Serie III.**: Heft 49—54; 55—60; 61—66; 67—72. **Serie IV.**: Heft 73—78; 79—84; 85—90; 91—96. — **Serie V.**: Heft 97—102; 103—108; 109—114; 115—120. — **Serie VI.**: Heft 121—126; 127—132; 133—138; 139—144. — **Serie VII.**: Heft 145—150; 151—156; 157—162; 163—168. — **Serie VIII.**: Heft 169—174; 175—180; 181—186; 187—192. — **Serie IX.**: Heft 193—198; 199—204; 205—210; 211—216.

Die **Zeitfragen** sind ganz besonders dazu angethan, die, die Gegenwart besonders berührenden Interessen in einer den Tag überdauernden Form uns in allgemein verständlicher Weise vor Augen zu führen und geben somit Gelegenheit sich über die brennendsten Tagesfragen ein erschöpfendes Verständniß zu verschaffen. Dieselben nehmen sich die großen Angelegenheiten der Gegenwart, die Streitfragen der Schule und des Unterrichtswesens, der Arbeiterbewegung, der Kirche, der Literatur und Kunst, des Staates und der auswärtigen Politik 2c. 2c. zum Gegenstande ihrer Betrachtung.

Die Jahrgänge I—IV., Heft 1—64 umfassend, sind complet broch. à 12 Mark, eleg. geb. in Halbfranzband à 14 Mark nach wie vor käuflich. Um neu hinzutretenden Abonnenten auch die Anschaffung der früheren Jahrgänge I—III. zu erleichtern, können je vier Hefte auf einmal nach folgendem Modus für 3 Mark bezogen werden: **Jahrgang I.** Heft 1—4; 5—8; 9—12; 13—16: **Jahrgang II.** Heft 17—20; 21—24; 25—28; 29—32; **Jahrgang III.** Heft 33—36; 37—40; 41—44; 45—48.

Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen.
Inhaltsverzeichnisse ebendaselbst.

Berlin SW., 33. Wilhelmstraße 33.

Carl Habel.
(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)



